



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# El sistema misceláneo de representación en los géneros populares

## Sainete y cine sonoro argentinos

Autor:

Aisemberg, Alicia

Tutor:

Pellettieri, Osvaldo

2008

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

tesis  
5-9-2



**El sistema misceláneo de representación en los géneros  
populares: sainete y cine sonoro argentinos**

**Tesis de Doctorado**

**Doctoranda: Lic. Alicia Aisemberg**

**Director: Dr. Osvaldo Pellettieri**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Universidad de Buenos Aires**

## Índice General

### INTRODUCCIÓN

1. Estado de la cuestión.....	p.4
2. Objetivos e hipótesis defendidas.....	p.19
3. Enfoque teórico.....	p.26

### PRIMERA PARTE

#### LA MISCELÁNEA DE REPRESENTACIONES EN EL SAINETE CRIOLLO

##### I. ANTECEDENTES Y CONFIGURACIÓN DEL SISTEMA MISCELÁNEO

1. Primeros intercambios en el espectáculo circense.....	p.31
1.1. Las prácticas de las compañías de circo y las primeras mezclas.....	p.32
1.2. Evolución del espectáculo circense y apropiaciones criollas. La construcción de un público popular.....	p.38
1.3. El espectáculo audiovisual de las pantomimas: las mezclas circo-teatro y los contactos cultura escrita-oralidad.....	p.46
2. Los inicios de la cinematografía argentina y los intercambios circo-gauchesca-sainete-cinematografía.....	p.55
2.1. Las primeras experiencias: los espectáculos ópticos.....	p.55
2.2. La primera fase de la cinematografía nacional.....	p.60
2.3. La segunda fase de mostración o de cinematografía-atracción.....	p.62
3. Del sainete español al sainete criollo: miserabilismo y populismo .....	p.72
3.1. Intercambios con el sainete español.....	p.72
3.2. El modelo del sainete español.....	p.80
3.3. El sainete criollo y las culturas populares. De Nemesio Trejo a José González Castillo.....	p.82

##### II. EL MUNDO DEL BARRIO

1. La cultura de los barrios y la cultura del centro.....	p.89
2. Las tensiones entre la ética del trabajo y su reverso en el mundo de los compadritos, las milonguitas y los lujos del centro: representaciones de trabajadores en los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco.....	p.94
3. Representaciones de compadritos, milonguitas y ladrones: Alberto Vacarezza, Alberto Novión y otros autores.....	p.115
4. Las fantasías de ascenso y la representación del artista popular: dispositivos de representación en el sainete criollo.....	p.128
4.1. Dispositivos de autorrepresentación.....	p.130
4.2. Dispositivos políticos y administrativos.....	p.137

- 4.3. Dispositivos iconográficos de la industria editorial.....p.139
- 4.4. El pasaje de los dispositivos de representación al cine.....p.142

### III. EL MUNDO DE LOS INMIGRANTES

- 1. Los inmigrantes y el mundo de la política: la representación del anarquista.....p.145
  - 1.1. El anarquismo en Buenos Aires .....p.145
  - 1.2. El discurso legislativo y las formas de designación de los anarquistas: las Leyes de Residencia (1902) y de Defensa Social (1910) .....p.149
  - 1.3. Los procesos de producción de identidad en los sainetes populares.....p.154
  - 1.4. El discurso periodístico y la recepción crítica de los sainetes.....p.174
- 2. Tradición y progreso: el coraje del criollo frente a los inmigrantes y el trabajo.....p.178
- 3. Caricaturas del inmigrante: cómicas y tragicómicas.....p.184
- 4. Resemantización de las formas de representación de lo popular en los sainetes de Armando Discépolo .....p.193

## SEGUNDA PARTE

### EL SISTEMA MISCELÁNEO: LOS INTERCAMBIOS EN EL SAINETE CRIOLLO Y EN LA PRIMERA DÉCADA DEL CINE SONORO

#### IV. MEZCLAS ENTRE EL SAINETE Y EL TANGO: LOS INICIOS Y LA SEGUNDA FASE ENTRE 1918 Y 1922

- 1. Los sainetes y el tango: primera fase de intercambios.....p.202
- 2. Los sainetes de cabaret: José González Castillo, Alberto Novión, Alberto Weisbach, Enrique García Velloso, Samuel Linning, Elías Alippi y Carlos Schaeffer Gallo.....p.210
  - 2.1. Los usos sentimentales del tango y las diversas representaciones del cabaret .....p.210
  - 2.2. Funciones poéticas, narrativas y dramáticas del tango en el sainete.....p.230
  - 2.3. La recepción crítica de las primeras prácticas misceláneas entre el sainete y el tango canción.....p.234

#### V. EVOLUCIÓN DE LAS MEZCLAS ENTRE EL SAINETE Y EL TANGO CANCIÓN: LA SEGUNDA FASE ENTRE 1922 Y 1933.....p.240

- 1. Pascual Contursi: sainete y tango sentimental.....p.241
- 2. La miscelánea sainete-tango en el teatro de Alberto Vacarezza: el desplazamiento del cabaret.....p.262

3. Prácticas de cruce en los sainetes de Manuel Romero: la defensa del tango y el cabaret .....p.279
4. Mezclas sainete-tango-revista en el teatro de Enrique Santos Discépolo.....p.290

## VI. MEZCLAS ENTRE EL CINE Y EL TANGO

1. Los primeros intercambios entre la cinematografía, la poesía popular, las narraciones semanales y el tango: las películas de José Agustín Ferreyra.....p.307
2. El sistema misceláneo en el cine sonoro: intercambios con el tango.....p.315
  - 2.1. Lo popular y lo hegemónico en el cine de Manuel Romero.....p.319
  - 2.2. La intensificación de las mezclas y la incorporación de la historia del tango.....p.348

## VII. EVOLUCIÓN DE LOS INTERCAMBIOS CINE-TANGO .....p.358

1. Las mezclas con el tango en la poética popular de Luis Moglia Barth.....p.362
2. Las mezclas cine-tango en las primeras películas de Mario Soffici.....p.370
3. La miscelánea cine-tango y la poesía de la imagen en los films de Leopoldo Torres Ríos.....p.379
4. La autoconciencia del cine en las películas misceláneas de Luis César Amadori .....p.386
5. Enrique Santos Discépolo y el sistema misceláneo del cine popular.....p.391
6. Los años treinta y el cine misceláneo.....p.399

## VIII. LAS MEZCLAS SAINETE-CINE Y LOS INTERCAMBIOS CON LAS PRÁCTICAS DEPORTIVAS

1. El cinematógrafo en los sainetes criollos: Manuel Romero y Enrique García Velloso.....p.405
2. Los intercambios entre el sainete criollo y los inicios del cine sonoro.....p.414
3. Operaciones de adaptación: de los sainetes y comedias asainetadas al cine.....p.424
4. Los intercambios sainete-deporte y cine-deporte.....p.444
  - 4.1. Turf, fútbol, box y sainete.....p.444
  - 4.2. Las mezclas cine-deporte en la primera década del cine sonoro.....p.448
  - 4.3. Otras prácticas de mezcla: el circo, el sainete y el cine .....p.455

Conclusiones .....p.459

Fuentes consultadas.....p.473

Bibliografía general.....p.477

## INTRODUCCIÓN

### 1. Estado de la cuestión

Nuestro propósito es estudiar materiales relacionados con el amplio campo que se ha dado en llamar culturas populares y, especialmente, pensar el vínculo existente entre el teatro, el cine y la cultura popular. Los sainetes teatrales de comienzos del siglo XX y los films de la primera década del cine sonoro argentinos privilegian esa cultura diferente, por lo cual su estudio ha sido el tema central de este trabajo de tesis, a partir de la consideración de las estrategias de representación que los distinguen, en el marco de su contexto cultural de producción, circulación y recepción. La reinscripción de los textos dramáticos y filmicos en el contexto social y cultural de la época permite apreciar la dinámica de intercambios mutuos, además de sus relaciones con otras manifestaciones.

Los géneros populares teatrales y cinematográficos<sup>1</sup> se convirtieron en una pantalla proyectiva en donde se buscaba simbolizar la inserción social de los sectores populares, representar las formas de asimilación, los conflictos que planteaba la vida social y el nuevo escenario urbano. Su análisis es esencial, tanto para comprender su historia como para reconocer de qué manera aún continúan reciclándose y refuncionalizándose sus procedimientos estéticos en la cultura actual.

---

<sup>1</sup> Entendemos el concepto de género como clases de textos u objetos culturales que han sido percibidos como tales en el curso de la historia (Todorov, 1991). De acuerdo a la definición de Oscar Steinberg (2002) se trata de clases de textos discriminables en toda área de circulación de sentido y en todo soporte de la comunicación. Su carácter histórico y su continuidad, imprimen condiciones de previsibilidad que se evidencian en el orden retórico, temático y enunciativo. Por lo tanto, los géneros existen como una institución y funcionan como "horizontes de expectativas" para los lectores y como "modelos de escritura" para los autores (Todorov, 1991). Los géneros deben ser estudiados en el sistema ya que la definición de un género surge a partir de la comparación de sus rasgos con otros con los que pueda confrontarse; en cambio, los estilos no son comparables en la sincronía en tanto no se reconocen socialmente a partir de un sentido de conjunto, ni siguen ese funcionamiento en los procesos de producción, circulación y recepción. Asimismo, la polémica acerca de los géneros en la creación literaria, la cual privilegia la singularidad y el desvío, se diluye cuando se trata de objetos culturales populares en tanto dicha categoría es aceptada como adecuada para esos materiales, si bien a veces se lamentan los límites que los géneros imponen a la búsqueda estética (Steinberg, 2002). Por otra parte, cabe aclarar que la denominación popular es problemática, puesto que puede caer en el peligro de presuponer una sustancia popular cuya realización en los bienes simbólicos crearía un continente homogéneo y excluyente. Según Beatriz Sarlo (1983, 5): "Está bien lejos de serlo, salvo que se presuponga al pueblo como una entidad homogénea, un sujeto colectivo poseedor, por naturaleza, de cualidades inmanentes, en lugar de un espacio, fracturado históricamente, en el que se combinan las tendencias a la autonomía con discursos y prácticas provenientes de la hegemonía ideológica y cultural de otros sectores sociales".

A fines del siglo XIX la situación social argentina cambió a raíz de las modificaciones de las relaciones económicas y de un veloz proceso de urbanización. El país se encontraba en pleno proceso de construcción del estado liberal y transitaba una compleja red de transformaciones, entre las cuales el impacto de la inmigración y el nacimiento del movimiento obrero provocaron cambios radicales. En cuanto al ámbito cultural: “La emergencia de un campo intelectual socialmente diferenciado formaba parte del proceso más vasto de modernización que afectaba a la sociedad argentina y que había recibido su impulso más resuelto desde la década de 1880” (Sarlo y Altamirano, 1983, 72). Asimismo, en el marco de ese proceso, se produjo el pasaje de una producción artística concentrada en manos de una elite, a la aparición de nuevas prácticas culturales que ampliaron la producción y la recepción hacia sectores sociales desplazados. En el caso de la literatura y el periodismo: “Novelas por entregas tan folletinescas como las de Eduardo Gutiérrez, páginas de costumbres o de actualidad en diarios y revistas, el éxito que alcanza el primer semanario ilustrado *Caras y Caretas* a fines del siglo XIX, los estribillos o canciones de circulación callejera, son claras muestras de una explosión que la elite no podía controlar” (Romano, 1991, III). Otra expresión de la democratización artística del período fue la configuración del circo criollo, a partir de la representación del nuevo género de la pantomima gauchesca en 1884 y, anteriormente, de números criollos como el del clown Pepino 88 –a cargo de José “Pepe” Podestá-, quien realizaba monólogos políticos, cantaba, y construía las primeras caricaturas de inmigrantes y tipos populares. En el teatro, el sainete criollo que comenzó a producirse desde 1890, obtuvo a medida que avanzaba el nuevo siglo, una masiva repercusión acompañada por innumerables revistas semanales de edición popular. Algunas de ellas eran *La Escena*, *Bambalinas*, *El Teatro Argentino*, las cuales publicaban de inmediato los textos dramáticos estrenados y circulaban en zonas periféricas. Asimismo, en el transcurso de la década del '20 emergió un nuevo género, el teatro de revista porteña, de gran afinidad con las producciones anteriormente mencionadas. Otras manifestaciones fueron las primeras letras de tango que comenzaron a circular a través de interpretaciones discográficas, en representaciones de sainetes o en las exhibiciones cinematográficas. El cinematógrafo se inició como una actividad artesanal, para luego cobrar envergadura en la década del '20, momento en el que se consolidó el sector de

exhibición, además de producirse una evolución hacia la fase de integración narrativa y por consiguiente una mayor especificidad.

El objetivo central de este trabajo de tesis es demostrar la configuración de un sistema misceláneo de representación propio del sainete criollo y de los inicios del cine sonoro argentino, el cual permite percibir las formas de simbolización empleadas, así como la relación dinámica establecida entre los mismos y otras manifestaciones culturales del período. Beatriz Sarlo (2000) propone la noción de sistema misceláneo al referirse a la forma periodística del *magazine* emergente en la época -tal como la revista *Caras y Caretas* que apareció en 1898- en la que se mezclan la ficción popular con otros discursos, cuya variedad retórica y temática consiste en la yuxtaposición de textos que responden a poéticas y objetivos diferentes, en tanto cubrían las diversas necesidades de consumidores medios y populares.<sup>2</sup> Aquí incorporamos el concepto para referirnos a las mezclas efectuadas en los géneros populares: en un sainete se podían incorporar textos diversos como un número de circo, un tango, una película o una demostración deportiva, así como en las películas también se practicaban mezclas con el sainete, el tango, la revista porteña, el circo, la radio y el deporte. Por otra parte, también denominamos misceláneo al heterogéneo sistema de representaciones por medio del cual se intentó simbolizar al Buenos Aires cosmopolita de esa época, dicha diversidad dio lugar a metáforas tales como 'Babilonia' o 'cambalache' que plasmaron tanto el sainete como el tango.

Este sistema transitó diversas fases,<sup>3</sup> en la primera -primordialmente desarrollada en el sainete-, el carácter misceláneo se manifestó en la heterogeneidad del mundo representado, el cual proponía una enorme variedad sobre la que se elaboró un sistema

---

<sup>2</sup> Beatriz Sarlo plantea que la mixtura podía ir "desde una información sobre el curso de las guerras europeas, al casamiento o funerales de su realeza, desde 'curiosidades' de la naturaleza a 'extravagancias' de los ricos o poderosos, desde poemas sentimentales a relatos costumbristas, fantásticos, o diálogos porteños" (2000, 37).

<sup>3</sup> Según la noción de sistema literario planteada por el formalista ruso Juri Tinianov (1970), el estudio de los textos literarios y de su evolución debe considerarlos como una serie, un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas que los condicionan. No se trata de un sistema inmóvil sino dinámico, que supone contraposiciones y coexistencias con otros sistemas literarios, por ejemplo, entre el sistema literario culto y el popular. Asimismo, trabajaremos de acuerdo al concepto de fases de Alastair Fowler (1971), quien sostiene que existen tres fases principales de evolución de una forma literaria. La primera es la de regularización, la siguiente desarrolla una versión secundaria, variando sus temas y motivos, la cual puede resultar más sofisticada, y por último es posible distinguir una forma terciaria que puede contener innovaciones, géneros híbridos o constituirse como antítesis. Las fases se pueden interpenetrar cronológicamente ya que se diferencian de la noción tradicional de los períodos estéticos.



propio de representaciones:<sup>4</sup> inmigrantes, criollos, trabajadores, trabajadoras, artistas, anarquistas, compadritos, milonguitas, ladrones, vividores, eran las diversas imágenes que ofrecían los sainetes. En esta primera fase comenzaron a efectuarse moderados intercambios estéticos. En las siguientes fases, el sistema misceláneo se desarrolló tanto en el sainete como en el cine, el cual consistió en una práctica de permanentes préstamos e intercambios entre ambos y con otras manifestaciones populares como el tango, el circo, la revista porteña, o extra artísticas como las prácticas deportivas y las diversas apropiaciones de elementos de las culturas populares.

Ante el prolífico corpus de sainetes y películas, esta investigación se concentró, fundamentalmente, en el período que se abre en 1906 y se cierra en 1945. La elección del período no es arbitraria, en primer lugar el comienzo de la etapa responde a la historia interna del sainete, puesto que se trata del año en el que se estableció el nuevo modelo de sainete tragicómico a partir del estreno de *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, que significó una verdadera nacionalización en relación con las primeras formas tendientes a lo cómico y lo festivo, apegadas al modelo español y aún en búsqueda de un perfil propio (Pellettieri, 2002). Este proceso impregna a todas las variantes del género, en tanto el primer modelo de sainete cómico y sentimental continúa su evolución e ingresa a la fase de nacionalización junto al nuevo modelo tragicómico. Por lo tanto, a partir de la configuración definitiva del sainete criollo en 1906, comienza la primera fase del sistema misceláneo de representación.

En segundo lugar, el corte final que propone este período responde a la evolución del sistema misceláneo. Luego de la primera fase ya señalada, se desarrolla la segunda a partir de 1918, año en el que se estrenó por primera vez un tango canción en el sainete *Los dientes del perro*, de Alberto Weisbach y José González Castillo, a partir de cuya puesta en escena se intensificaron los intercambios característicos de esta segunda

---

<sup>4</sup> Roger Chartier (1996, 78) define del siguiente modo el concepto de representación, para lo cual retoma los estudios de Louis Marin: "se asigna a la representación un doble sentido, una doble función: hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando." En un primer sentido la representación da a conocer el objeto ausente sustituyéndolo por una imagen adecuada, en una dimensión transitiva. En la segunda significación, la representación es la mostración de una presencia, la presentación pública de una cosa o persona. Es decir que, es la cosa o persona misma la que constituye su propia representación en una dimensión reflexiva. Por lo tanto, la noción de representación designa "el conjunto de las formas teatralizadas y "estilizadas" (...) mediante las cuales los individuos, los grupos y los poderes construyen y proponen una imagen de sí mismos" (Chartier, 1996, 95).

fase, no sólo con el tango sino también con el cine, los deportes, la revista porteña, y otras manifestaciones populares; los mismos fueron desarrollados especialmente en el transcurso de la década del veinte, aunque ya poseían antecedentes en la primera fase. A la par que en el cine de la década del veinte se produjeron las primeras mezclas, especialmente con el tango, cuyo modelo fue el sainete. Por último, a partir del nacimiento del cine sonoro en 1933 comenzó una tercera fase, hegemónica en los incipientes géneros cinematográficos populares, por lo cual se propone estudiar su instalación en la década inicial y finalizar en el año 1945. El sistema misceláneo se desarrolla en los films de los directores José Ferreyra, Manuel Romero, Luis Moglia Barth, Leopoldo Torres Ríos, Enrique Santos Discépolo, Mario Soffici, Luis Bayon Herrera, Luis César Amadori y hacia 1945 comienza a disolverse, en tanto se consolidan el teatro y el cine en su especificidad y las mezclas se diluyen. A fines de los años treinta se observan cambios significativos, un ejemplo de estas transformaciones se concretó en *Puerta cerrada* (1939, Luis Saslavsky), al plantear una evolución respecto de la denominada estructura de cabalgata o el film-río (Manetti, 2000), que era característica del cine misceláneo para referirse al pasado. En su lugar surgió el *flashback* como un procedimiento cinematográfico que planteaba una especificidad y se diferenciaba de la identidad miscelánea. Otro signo de los cambios estéticos que apartaban al cine del sistema popular misceláneo, fue la configuración del modelo de la comedia. Las películas se concentraron cada vez más en la representación de la clase media, tal como en *Así es la vida* (1939, Francisco Mugica), cuya puesta en escena evolucionó del patio de conventillo –paradigmático del sainete- a la sala (Claudio España, 2000). En efecto, hacia 1945 el modo de representación misceláneo fue intermitente y dejó de funcionar como sistema.<sup>5</sup> *La cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici) señala la culminación de la tercera

---

<sup>5</sup> La elección de los primeros tiempos del cine sonoro como una fase diferenciada coincide con otras periodizaciones que además de señalar cambios estéticos indican un conjunto de factores externos que repercutieron en la producción cinematográfica. Claudio España (2000) sostiene que a partir de 1943 se produjo un decaimiento en la industria a partir del racionamiento de película virgen que duró hasta 1950, además de la presión ejercida por la industria norteamericana y el control del estado. Ana Laura Lusnich en su tesis de doctorado “Formulación de modelos de representación en el cine argentino: el drama social-folclórico (1933-1956)” (Universidad de Buenos Aires, defendida en julio de 2004), sostiene la existencia de dos etapas diferenciadas: “Si tenemos en cuenta las relaciones entabladas entre los factores que organizan las prácticas de producción y el conjunto de aspectos que intervinieron en la estabilización de la institución cinematográfica nacional, es posible reconocer entre 1933 y 1956 dos periodos claramente definidos: un primer período, de emergencia y consolidación de la industria cinematográfica local como principal centro de producción y distribución de películas en idioma español (1933-1945), y un segundo período, de estandarización de la producción y caída del sistema de estudios (1946-1956)”. Asimismo coincide en señalar una serie de factores que modificaron las condiciones de producción y distribución de los films: el aumento de

fase al proponer un examen de la evolución del sistema misceláneo, que se intenta cerrar con la afirmación de la autonomía del cine.

Dichos géneros populares hasta ahora han sido estudiados de forma aislada - presentándose investigaciones de teatro popular por un lado y de cine por otro- desconociendo que a pesar de que se está constituyendo una especificidad en los respectivos discursos, se trata más bien de una época en la que las fronteras se diluyen y predominan los préstamos e intercambios entre diferentes manifestaciones populares, sistema que aquí denominamos misceláneo. Es decir que, no existe ningún trabajo que enfoque especialmente las relaciones misceláneas entre el sainete, los comienzos del cine sonoro y otras manifestaciones populares como el tango, el circo, la revista porteña, además de aquellas extra artísticas como las deportivas y otras prácticas propias de las culturas populares. Para eso es necesario entender las representaciones que se configuran en dichos géneros, su significación, su relación dinámica con el mundo social y la forma en que son puestas en escena, tanto a partir de las diferentes apropiaciones como de los permanentes préstamos e intercambios.<sup>6</sup>

Olvidados en las viejas revistas de ediciones populares de las primeras décadas del siglo XX, pero aún presentes por su número inconmensurable, los sainetes fueron capítulo obligado desde las primeras historias del teatro argentino. Vapuleados por su carácter “mercantilista” por el primer teatro independiente, considerados “bodrios” producidos por “empresas de comicuchos y autores de sainetones burdos” por Roberto Arlt, estos textos

---

los costos internos, la falta de película virgen, el control del Estado y el cierre de los mercados latinoamericanos, los cuales pusieron en evidencia una problemática recurrente del cine argentino que la investigadora describe como una carencia de estrategias de continuidad y de modelos alternativos en la producción, distribución y exhibición de películas.

<sup>6</sup> Los sainetes criollos y las películas pertenecientes a los géneros populares son textos que se apropian tanto de las culturas populares como de otros productos culturales ofrecidos en el mercado. El concepto de apropiación a partir de Michael de Certeau (1996), puede ser comparable a la caza furtiva en el territorio ajeno, el cual coloca en primer plano los usos, las maneras de hacer propio lo que es de los otros o aquello que se impuso. Muchas de las prácticas cotidianas: hablar, leer, circular por la ciudad, son artes de poner en práctica astucias de “cazadores”. Su propuesta teórica postula que hay que interesarse no tanto en los productos culturales ofrecidos en el mercado de bienes, sino en las operaciones que hacen uso de ellos, lo que las tácticas populares aprovechan para sus propios fines a partir de una práctica del desvío. A estas operaciones de nuevo empleo, les otorga el nombre de *usos*. Asimismo, Carlo Ginzburg ([1976], 1986) define la categoría de apropiación en tanto hacer propio lo ajeno, como un proceso de refuncionalización y al mismo tiempo conservación de las huellas de aquello apropiado. Los procesos de apropiación se efectúan tanto de la cultura popular hacia la cultura alta, como a la inversa. El concepto es central para estudiar la relación entre la cultura popular y la de masas, además se vincula con la concepción de que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos (Zubieta, 2000).

pertenece a un espacio pregnante de producción cultural particularmente denso que aglutina representaciones, tópicos y discursos en los cuales se reconoce toda una época.

Es posible reconstruir cuál fue el lugar en el que ha sido ubicado el sainete criollo y la manera en la que ha sido estudiado, realizando un recorrido por los diversos textos denominados "Historia del Teatro Argentino", además de la consideración de otros estudios críticos que se ocuparon del tema. Entre los primeros que incluyeron al género, *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá* (1929), de Mariano G. Bosch, enfoca dicho período fundacional desde una perspectiva elitista que se basa en sus gustos personales. No obstante, se debe reconocer el mérito de sus trabajos como iniciadores de una tarea de recopilación de documentos y datos históricos. Con respecto al sainete criollo se plantea una visión negativa que desvaloriza las formas populares. Si bien el historiador se dedica al estudio de un actor popular como Pablo Podestá, éste es juzgado a partir de una concepción proveniente de la alta cultura, que produce una distancia estética incapaz de valorar los elementos procedentes de su formación circense y de sus posteriores interpretaciones en el sainete criollo. Por lo tanto, lo popular sólo es destacable como aquello que debe ser erradicado de la actuación para poder alcanzar la consagración en el teatro culto. En toda referencia al género y al público el autor persiste en el rechazo a los "personajes superficiales" del sainete carentes de profundidad psicológica, y a sus "intérpretes incultos". *El teatro en el Río de la Plata* (1946), de Luis Ordaz, por primera vez estudia el teatro popular, ubicándolo en un lugar destacado que le otorga dos capítulos completos. Sin embargo, no consigue evitar definirlo con referencia a lo dominante o a la cultura legitimada, a partir de una perspectiva cercana a la "visión legitimista" (Grignon y Passeron, 1991) que opta por reseñar sus rasgos como carencias o desventajas desprovistas de valores propios. De este modo, critica sus reiteraciones y falta de originalidad, lo describe como pieza "fácil y reidera" o bien, observa a ciertos personajes del género como "burdas caricaturas" y como creaciones fabricadas a la medida de los capocómicos de las compañías, omitiendo de ese modo funcionamientos característicos del circuito teatral popular y singularidades específicas del género. No obstante, el estudio de Ordaz intenta señalar una evolución propia del género, que comienza con el sainete español y la posterior

génesis del sainete criollo.<sup>7</sup> En otro trabajo denominado “El tango en el teatro nacional” (1977), Luis Ordaz se dedica a estudiar los intercambios entre el sainete y el tango. Allí, al intentar encarar un análisis autónomo del género, enfatizando su relación con otra manifestación de la periferia cultural como el tango, elaboró un significativo estudio que se encuentra entre los escasos aportes a la investigación de los intercambios estéticos efectuados entre las manifestaciones populares de la época. Blas Raúl Gallo, es el primer investigador que procura desarrollar de manera pormenorizada la historia y evolución de un género popular como el sainete, otorgándole un estudio especializado en su *Historia del sainete nacional* (1959). En la misma, intenta considerar de manera autónoma al género, valorizándolo y diferenciándolo de las textualidades cultas. Esta perspectiva le permitió eludir las severas críticas elitistas o legitimistas a elementos tales como el lenguaje y la caricaturización de los personajes, señalando que se trata de un interés estético propio del sainete.<sup>8</sup> Gallo ilustra los capítulos mediante fragmentos de los textos, así como desarrolla los tópicos tratados y sus personajes, pero no realiza un análisis sistemático del género ni del sentido del mismo.

Una carencia general de estos trabajos es que tienden a silenciar las relaciones de dominación cultural en las que se encontraba inmerso el sainete, actualizando en algunas ocasiones las descalificaciones que sufría en aquel momento por parte de la mayoría de la crítica de la época.

Los géneros populares del cine nacional, en el período de pleno desarrollo de la industria, recibieron rechazos y omisiones por parte de los sectores cultos. Denostados por las notas que Jorge Luis Borges publicó en la revista *Sur* entre 1931 y 1944 acerca de ciertos films particulares, a los cuales consideró atrapados en el localismo y en el patriotismo apócrifo, o bien criticados de manera indirecta al reconocer valores en films

---

<sup>7</sup> De la primera época del sainete destaca y valora estéticamente a ciertos autores: Nemesio Trejo, Ezequiel Soria, Enrique García Velloso y Carlos Mauricio Pacheco. Luego, se ocupa de señalar que el teatro breve tuvo sus mejores representantes en Armando Discépolo, José González Castillo, Nicolás de las Llanderas y Arnaldo Malfatti, Alberto Novión, Rafael Di Yorio, Alberto Weisbach y encuentra valores relativos en la obra de Alberto Vacarezza, a quien considera un autor ingenuo.

<sup>8</sup> De este modo, estudia la evolución de dicha textualidad en la que señala como “saineteros de mayor envergadura” a Carlos M. Pacheco, Pedro E. Pico, Alberto Novión, José González Castillo, Roberto Cayol. El historiador logra un estudio equilibrado, que le permite, por ejemplo, señalar a Novión como aquel que contribuyó con el género chico nacional y al mismo tiempo realizar algunas críticas al encontrar “debilidades ideológicas” en algunas de sus ficciones. Asimismo, destaca a Enrique Buttaró, Florencio Sánchez y a otros autores les dedica espacio en diversos capítulos en los que incluye a los ya mencionados y a Armando Discépolo, José A. Saldías, Carlos de Paoli, Alberto Vacarezza.

nacionales gracias al mérito negativo de: “Ignorar a Sandrini, eludir victoriosamente a Pepe Arias, disuadir a Catita, son tres formas de la felicidad que nuestros directores no habían acometido hasta ahora” (Borges, en edición de Cozarinsky, 1981, 66). Posteriormente, los cineastas agrupados en torno a la renovación del sesenta se propusieron superar las imágenes y los tópicos procedentes de la tradición del cine anterior y sus vínculos con las culturas populares, por lo cual establecieron un corte con su historia. Asimismo, se trata de un cine casi siempre ignorado por las tendencias estéticas recientes, si bien su presencia -a veces desde el silencio de los museos- aún se ejerce por la contundencia de las innumerables copias conservadas que demuestran que se trató de una producción cultural potente y particularmente significativa en la que se articularon diversos saberes populares que dialogaban con zonas generalmente excluidas por las “bellas artes”.

Con respecto al estudio de los films pertenecientes a los géneros populares de la primera década del cine sonoro que aquí nos ocupa, se trata de un corpus que tradicionalmente se considera integrado a los inicios de los géneros cinematográficos de la comedia y del melodrama, desconsiderando su carácter intensamente misceláneo. Es posible reconstruir su lugar en los estudios críticos, especialmente en el recorrido por las denominadas “Historias del cine argentino”. En *Historia del cine argentino* (1959), Domingo Di Núbila, se acerca a una la concepción que pone el acento en el contexto por sobre el análisis de los films. Su mayor mérito fue plasmar por primera vez una historia, a partir de una posición equilibrada que consiste en historiar diferentes tendencias sin juzgarlas a partir de sus apreciaciones personales o impresionistas. En su libro las producciones populares son valoradas e incluidas en la construcción de una historia casi mítica del período denominado “época de oro del cine argentino” entre los años 1933 y 1942, que destaca la riqueza y la originalidad de los films populares, sin contemplar su lugar periférico en el campo intelectual y la particular incidencia de los modelos cinematográficos hegemónicos del cine americano clásico en el cine argentino. En este marco, Di Núbila plantea la existencia de una sólida tendencia popular desde los inicios mismos del cine sonoro, en la que destaca los trabajos de José A. Ferreyra, Luis Moglia Barth, Manuel Romero, Mario Sofficci y Leopoldo Torres Ríos. De acuerdo al mismo criterio, el investigador Jorge Miguel Couselo en *El negro Ferreyra, un cine por instinto* (1969) y en *Leopoldo Torres Ríos: El cine del sentimiento* (1974), aportó estudios

específicos de la labor de dos directores representativos del cine popular de este período; ambos libros permiten un primer acercamiento al corpus cinematográfico, además de reconocer los vínculos que entablaban con el tango y el teatro popular. Sus trabajos se inscriben en la historiografía clásica del cine argentino, al presentar un enfoque biográfico acerca de los directores y una periodización de su filmografía clave en vinculación con el contexto cinematográfico de la época.

Asimismo, en lo que respecta al estado actual de las investigaciones sobre el tema en cuestión, cabe destacar, en el ámbito de las investigaciones académicas, la labor de estudiosos que significaron aportes valiosos para la especialidad y que, por lo tanto, han tenido una incidencia decisiva para el estudio del género popular del sainete. Uno de ellos es el trabajo de David Viñas (1969) que estudia el tránsito del sainete al grotesco discepoliano y se conoció como prólogo a las *Obras Escogidas*, de Armando Discépolo, el cual junto a la publicación de un conjunto de sus sainetes y grotescos tuvo un efecto legitimador respecto del autor desplazado. Se trata de uno de los primeros intentos por realizar un estudio immanente de los textos además de su relación con el mundo social. Las transformaciones producidas en dicho pasaje, que consisten según Viñas en una interiorización del sainete en lo que respecta al espacio, al lenguaje y a los personajes, explican y caracterizan al grotesco. De este modo, interpreta su poética como “barroco del sainete”, en tanto desvío y distorsión de las normas de este último; además de realizar un estudio de los textos dramáticos, que son leídos en su contacto con la serie social como síntoma del fracaso del proceso inmigratorio. En este trabajo David Viñas demuestra que las textualidades populares pueden ser tratadas con algunos de los instrumentos que la crítica y la historia literaria aplican a los productos de la alta cultura. Por su parte, Osvaldo Pellettieri en *Cien años de teatro argentino* (1990) y en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (2002) -éste último realizado junto al Grupo de Estudios de Teatro Argentino-, desarrolla un estudio sistemático del sainete y del grotesco criollos. Según su concepción autodenominada “neohistoricista”, ya que al acento colocado en el contexto social del historicismo anterior le incorpora un análisis sistemático sobre los textos, postula que en el interior del sistema teatral argentino conviven diversos sistemas teatrales en constante interacción y evolución (Pellettieri, 1992). Al estudiar el género que nos ocupa, establece tanto una periodización con respecto a la historia interna de los textos, señalando los

principales cambios y rupturas, como así también su relación con el contexto, en su vinculación con la serie social y la recepción del público (historia externa). Su lectura de los géneros populares parte fundamentalmente de las concepciones de Mijail Bajtin y de Antonio Gramsci. De acuerdo con Bajtin concibe a la cultura popular de manera dicotómica con respecto a la cultura oficial y considera que en el sainete, se produce una apropiación, inversión y ridiculización de ciertas normas del teatro culto, mediante el mecanismo de la parodia al costumbrismo y al actor "serio". Asimismo, considera también las relaciones de dominación de acuerdo a Gramsci, en ese sentido plantea la existencia de un sistema hegemónico que se encuentra representado por la textualidad de Florencio Sánchez y otro popular marginal por el sainete y el grotesco. A partir de allí, indaga la evolución del sainete y la concreción del grotesco criollo para lo cual señala diversas fases, siempre a partir de la inclusión en un sistema teatral, la lectura de la historia interna de los textos -la evolución de las formas- y su cambios por sus contactos con la serie social. Asimismo, en *Teatro argentino contemporáneo* (1994), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino* (2001), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires* (2002), *De Eduardo De Filippo a Tita Merello. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino (II)* (2003), Osvaldo Pellettieri y el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) se proponen ampliar los estudios sobre el teatro popular al estudiar los procedimientos del actor nacional popular, los cuales configuran un verdadero canon interpretativo, en lugar de restringirse a los textos dramáticos.

De igual modo, en lo que respecta a los estudios que se ocuparon de la historia del cine argentino, es particularmente productivo para la investigación de los géneros populares, el trabajo de Claudio España, en *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)* (2000), junto a un grupo de investigadores. En el mismo se propone estudiar el período sin anteponer el contexto al análisis inmanente de los films, para lo cual recurre a modelos teóricos actuales que le permiten analizar la configuración de modelos de representación en el cine argentino. La investigación de dicho período abarca tanto el análisis del sistema de producción industrial, de los principales géneros, así como los trabajos de actuación y la configuración de las principales "estrellas", además de las poéticas "autorales" de algunos directores de la industria. Asimismo, caracteriza al cine de la etapa como de gran hibridación genérica y como un momento en el que adquiere un lugar



protagónico el imaginario popular de Buenos Aires. El corpus filmico que estudiaremos en nuestra tesis se incorpora en este libro al cine clásico argentino en el período de institucionalización de los modelos de representación entre 1933 y 1957, además de incluirse en los capítulos sobre los géneros del melodrama y la comedia. El capítulo sobre el melodrama (“El melodrama, fuente de relatos”, de Ricardo Manetti) se dedica especialmente a analizar sus diferentes variables y, si bien no investiga especialmente sus mezclas extra cinematográficas, estudia el denominado melodrama tanguero. El capítulo sobre la comedia argentina (“El reino de la comedia. Un terreno escurridizo y ambiguo”, de María Valdez) se centra en el estudio del género según la configuración de diversos modelos (comedia sofisticada, *screwball comedy*, comedia familiar). De esta forma se señala su evolución, la cual se produce en los años cuarenta, a partir de las comedias que inauguran diversos modelos a fines de la década anterior.<sup>9</sup> Con respecto a las producciones de la primera década del cine sonoro, se especifica la imposibilidad de demarcarlas en el género de la comedia, ya que éste aún se encuentra en proceso de configuración. Si bien este trabajo se centra en observar la adecuación a los cánones y a los modelos genéricos hegemónicos anteriormente mencionados, se señala que los modelos de la incipiente comedia pueden rastrearse en antecesores populares como la radio, el circo, el sainete y la revista porteña, y se subraya la injerencia de los intertextos populares nacionales. En nuestra tesis, apoyándonos en estos aportes, concretamos un enfoque que se centra en el estudio de la década del treinta, momento en el que se torna más notorio de qué manera se parte de una potente tradición cultural popular propia, la cual pervivirá en el período industrial, no obstante también se produzcan ciertas apropiaciones de los modelos hegemónicos del cine clásico americano aún con mayor presencia a partir de la década del cuarenta. Se trata de una perspectiva que privilegia la búsqueda de la presencia de intertextos<sup>10</sup> nacionales y enfatiza la inserción de los comienzos del cine sonoro en una tradición de intercambios entre manifestaciones culturales populares, por lo cual los modelos cinematográficos hegemónicos permanecen en un segundo plano en nuestro estudio, si bien se los reconoce y se atiende a la necesidad de considerar su presencia en el

---

<sup>9</sup> Es el caso de *La rubia del camino* (1938), de Manuel Romero y *Así es la vida* (1939), de Francisco Mugica.

<sup>10</sup> Según Gustavo Pérez Firmat (1978) el intertexto no es sólo el texto *dentro* del texto sino principalmente el texto *entre* los textos que pone en relación el exotexto (definido como el texto que lo enmarca y le otorga un nuevo significado) y el paratexto (definido como la fuente que puede no ser reproducida completamente pero es aludida).

cine argentino. Creemos que es necesario plantear un enfoque que de cuenta de la autonomía, de la productividad de los propios modelos culturales y de una filiación cultural popular que posee una trayectoria histórica, en general, relegada a un segundo plano por detrás de los estímulos externos.

A estos estudios especializados en la historia del teatro y del cine, se agregan un conjunto de trabajos que analizan aspectos de la cultura popular y de la industria cultural, tales como los de Luis Alberto Romero, Adolfo Prieto, Beatriz Sarlo, Eduardo Romano, Aníbal Ford y Ana María Zubieta, los cuales si bien en su mayoría no realizan un examen dirigido a las producciones de teatro y de cine, configuran un campo metodológico en el cual enmarcarlas.

Por otra parte, existe un conjunto de investigadores que propone nuevas formas de pensar la historia del cine, en el caso del cine americano y europeo, tales como Rick Altman y André Gaudreault, cuyos trabajos fueron altamente productivos para elaborar nuestra tesis. Rick Altman (1996, 9) al estudiar el cine de los primeros tiempos sostiene que éste no ofrece una identidad clara y estable sino múltiple:

No es de extrañar pues, que la textualidad del cine se confunda con la de los espectáculos vecinos. Los temas más habituales son tomados, hasta la confusión, de otras formas de diversión más tradicionales: diapositivas (vistas paisajísticas y explicaciones), circo (acrobacias, proezas gimnásticas, filmes de animales), teatro popular (melodrama, vodevil, pantomima) e incluso fotos periodísticas (boxeo, guerras, informativos). La explotación tampoco llega a hacer del cine un dominio aparte, pues el producto es introducido en programas ya existentes, sustituyendo en ocasiones una representación de vodevil, en otras una serie de diapositivas o también la apertura del telón de un teatro.

André Gaudreault<sup>11</sup> sostiene una hipótesis similar al plantear que la cinematografía de los primeros tiempos se sirve de las series culturales de la época –en general las

---

<sup>11</sup> Estos temas fueron desarrollados en el año 2003 en un seminario de doctorado denominado: "El cine de los primeros tiempos: la atracción", dictado por André Gaudreault en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

populares- para reproducirlas o prolongarlas. Así, se constituye como un *bricolage*, y puede ser estudiada como la última fase de otras series culturales. La cinematografía se incorporó a los espectáculos de linterna mágica, a las vistas ópticas, al teatro mágico y a otras formas del teatro popular como el vodevil. De este modo, es posible percibir tanto la vinculación de los hermanos Lumière con la serie cultural de la fotografía, puesto que ofrecen fotografías animadas; así como a Edison en relación con la serie cultural de la cronofotografía y a Méliès sirviéndose de la cinematografía para continuar con la magia. El historiador define al cine de los primeros tiempos a partir de la expresión “cinematografía-atracción”, en tanto la atracción es el principio organizador con anterioridad a la institucionalización y a la preeminencia de la narración. Las dos primeras fases se encuentran bajo el paradigma de la atracción, la primera es la de captación/restitución y la segunda la de mostración; en la tercera fase se desarrolla el sistema de integración narrativa (en la que el aspecto atraccional se encuentra por debajo del aspecto narrativo) y comienza a definirse entre 1908 y 1913. Con respecto al procedimiento de la atracción, se trata de un momento cautivante, de pura manifestación visual, cuya presencia inmediata atrae la atención sin desarrollar una trayectoria narrativa, tales como las acciones de alto impacto, las explosiones, los bailes, las apariciones y desapariciones mágicas. La atracción muchas veces se toma en préstamo de otras series culturales populares y cumple un rol central, lo cual demuestra que la especificidad narrativa del cine demoró su institucionalización.

Ambos estudios aportan un nuevo enfoque histórico que permite, en el mismo sentido, pensar la historia del sainete y del cine argentinos a partir de las mezclas mutuas e intercambios con diversas manifestaciones culturales del período, con lo cual, en lugar de enfatizar su especificidad es posible percibir su carácter polifacético y misceláneo.

Asimismo, Altman (1996, 13) propone una forma distinta de pensar los comienzos del cine sonoro que también apunta a enfatizar los intercambios culturales en un momento que implicó fuertes cambios, al plantear que: “Visto hoy día como heredero natural del mudo, el cine sonoro era, sin embargo, entendido en la época de una manera muy diferente, tomando su identidad de las diversas tradiciones sonoras más que del cine mudo”. Este punto de vista permite pensar en los comienzos del sonoro argentino construyendo su

---

Posteriormente, dicha investigación fue publicada con el título *Cinema delle origini o della "cinematografia-attraçione"*, Milano, Editrice Il Castoro, 2004.

identidad a partir de sus vinculaciones con el sainete, la radio y la fonografía, y estableciendo diversos intercambios.

En la misma línea teórica se encuentra Alberto Elena (1998) cuando estudia los comienzos del cinematógrafo en América Latina y sostiene que en el mismo se produce una confluencia entre diversas manifestaciones populares. Asimismo, plantea que “se trata de un fenómeno bien estudiado por los historiadores, el de la simbiosis entre el cine y otras formas de espectáculo popular, pero que probablemente no ha sido todavía suficientemente valorado por lo que de negación de la especificidad del cinematógrafo implícitamente tenía” (1998, 35). Eran programas mixtos que combinaban la proyección de imágenes con la presentación de curiosidades circenses o musicales, entre otras posibilidades de hibridación tales como los films *falantes e cantantes* populares en Brasil entre 1907 y 1911 que combinaban el cinematógrafo, el fonógrafo y el teatro de revista. Por su parte, la simbiosis entre el cine y el tango es señalada como paradigmática en el cine “mudo” argentino.

Justamente, el énfasis de los estudios sobre el sainete en la especificidad teatral, perdió de vista la investigación acerca de las mezclas con el tango, las prácticas deportivas, la cinematografía, entre otras manifestaciones populares de la época; y en el caso de la primera década del cine sonoro por el mismo motivo sucede algo similar, los trabajos también relegan a un segundo plano el estudio de su simbiosis con otras formas populares como el sainete, la revista porteña, el tango, las prácticas deportivas, la radio y el circo. Es decir que, nuestra investigación pretende efectuar una contribución original al referirse de modo integral al estudio del sistema misceláneo característico de los géneros populares del sainete y de la primera década del cine sonoro argentinos, dado que no existen estudios referidos específicamente a este tema. Asimismo, dicho estudio integral nos permitirá conocer las transformaciones que fueron sufriendo las representaciones de los sectores populares en las textualidades que los convocaban como público, así como descubrir la potencia de esas imágenes y su relación con el mundo social.

## **2. Objetivos e hipótesis**

### **Objetivos**

Los objetivos perseguidos en esta investigación son:

1. Describir las diversas formas de representación de los géneros populares, a partir de 1906 en el sainete criollo y en la primera década del cine sonoro. Sus fases, su evolución y sus refuncionalizaciones.
2. Investigar las relaciones de intercambio entre el teatro y el cine en el caso de los géneros populares, además de los cruces con otras manifestaciones de la periferia cultural.
3. Examinar las relaciones vigentes, en el período estudiado, entre la historia interna (los diferentes niveles textuales) y externa (la serie social, el campo intelectual, la circulación y la recepción).

### **Hipótesis**

A partir de la perspectiva señalada, en este trabajo de tesis nos proponemos demostrar que los géneros populares del sainete criollo y de la primera década del cine sonoro, ponen en escena otra representación de esos sectores, portadora de valores habitualmente desplazados por las elites intelectuales. Las imágenes ofrecidas por estas ficciones superan la simple representación de lo ya constituido en la experiencia urbana, para proporcionar, en cambio, nuevas construcciones que poseen una fuerza activa y una función ordenadora que resulta necesaria con respecto al cambiante mundo social.

Si bien, en su mayoría, las representaciones se configuraron por medio de “perspectivas populistas” que resaltaban las virtudes positivas de los sectores populares o caían en los excesos del “paternalismo miserabilista” (Grignon y Passeron, 1991),<sup>12</sup> no dejaron de convocar dimensiones de las culturas populares generalmente rechazadas por las

---

<sup>12</sup> Según Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1991), la perspectiva populista concibe a la cultura popular como un repertorio de riquezas y cierra sus oídos a todo ruido que provenga de la dominación simbólica, mientras que la representación miserabilista reduce la cultura popular a un sistema de desventajas y privaciones, puesto que percibe las diferencias como carencias o exclusiones.

“bellas artes”.

En el sainete criollo y en el cine sonoro de la primera década se manifiesta un “sistema misceláneo”, que se configura como un modelo propio y dominante en dichos géneros populares. El mismo plantea una evolución, a partir de diversas fases en el transcurso del período estudiado entre 1906 y 1945. El análisis del sistema misceláneo evidencia una práctica de continuos intercambios y préstamos entre diversas manifestaciones populares, que demuestra que los intertextos principales eran locales y se distanciaban de las formas canónicas. Por otra parte, los géneros populares se caracterizan por la coexistencia de modelos hegemónicos y de modelos propios, tal como la apropiación del modelo del cine clásico de Hollywood junto al tango y el sainete en el caso del cine sonoro argentino.

Por lo tanto, nuestra hipótesis principal es que el sainete y los géneros populares cinematográficos de los inicios del sonoro, se caracterizan por las formas de representación miscelánea. Ambos se distinguen por la configuración de un heterogéneo sistema de representaciones, así como por practicar mezclas entre sí, además de las que efectúan con el tango, las prácticas deportivas, la revista porteña, el circo y la radio, entre otras manifestaciones populares de la época. A este sistema de representación lo denominamos “misceláneo”.

La tesis se divide en dos partes: la primera se titula *La miscelánea de representaciones en el sainete criollo* y se centra en la configuración de un sistema de representaciones cuyo rasgo sobresaliente es su carácter misceláneo. Para tal fin se encuentra dividida en tres capítulos, de los cuales el *primer capítulo* “Antecedentes y configuración del sistema misceláneo” tiene la función de introducir al tema a partir de una perspectiva histórica acerca de los antecedentes de las prácticas de intercambio en diversas manifestaciones culturales populares. En ese sentido, se propone un examen del espectáculo del circo en la segunda mitad del siglo XIX, con el fin de apreciar cómo se produjo la apropiación criolla del circo europeo y pensarlo como un texto matriz de los que luego pasarían a ser algunos elementos de la puesta en escena del sainete criollo y del cine de los primeros tiempos. El siguiente tema desarrollado en este capítulo se centra en los inicios de la cinematografía argentina y los intercambios con otras series culturales de la

época, en especial con el circo y el sainete. Nuestra tesis propone que los primeros años del cinematógrafo en Buenos Aires, los cuales se desarrollaron en un momento pleno de manifestaciones culturales populares que establecieron continuos intercambios y préstamos, se caracterizan por una identidad miscelánea. La apropiación del universo criollista constituyó una de las tendencias estéticas de la cinematografía de los primeros tiempos y aunque a principios del siglo XX el circo criollo y las pantomimas ya eran espectáculos residuales, la cinematografía en su segunda fase tomó en préstamo ciertos procedimientos y los reelaboró, tal como sucede con el empleo del artificio de la atracción en la puesta en escena. Asimismo, los relatos de estas películas poseían gran similitud con la estructura de las pantomimas, cuyos cuadros eran autónomos, se presentaban como una sucesión de enorme diversidad (escenas, bailes, pruebas con caballos, música) y la puesta en escena prescindía de la palabra del mismo modo que en el cinematógrafo de los primeros tiempos. Otra práctica de la cinematografía fue la de filmar sainetes teatrales, películas que se basaban en un predominio del desarrollo de la puesta en escena por sobre los aspectos filmográficos, aspecto que demuestra el apego del cinematógrafo a las otras series culturales populares.

Por último, se desarrolla el estudio de los intercambios entre el sainete español y la génesis del sainete criollo, a partir del examen del género chico español en Buenos Aires y la posterior transición en la que se concretaron espectáculos híbridos, ya que los actores aún eran hispanos y los textos dramáticos pertenecían a los incipientes autores criollos. No obstante, el sainete porteño poco a poco fue distinguiéndose de esos textos matrices y obtuvo una peculiaridad propia que, muchas veces, recorrió caminos divergentes, hasta convertirse en una textualidad que desde la perspectiva de la historia del teatro argentino representó casi más que ninguna otra lo nacional. El análisis textual y, especialmente, las formas de representación de lo popular permiten distinguir ambos modelos. El sainete criollo siempre adoptó un punto de vista de gran identificación con lo popular, incorporando diversos aspectos de las culturas populares urbanas en los textos dramáticos y escénicos, sin la mediación de una mirada moralizante o proveniente de la superioridad de la cultura dominante, tal como sucedía en una gran parte de los sainetes españoles. Los sainetes criollos de Nemesio Trejo, aún cercanos al modelo español, sin embargo se diferencian por encontrarse anclados en una perspectiva cercana al paternalismo

miserabilista que se sustenta en resaltar los valores de la pobreza, a diferencia del sesgo condenatorio que poseen los textos hispanos. Esta compenetración con el punto de vista popular se intensifica en los sainetes de José González Castillo, a partir del empleo del lunfardo. El autor, perteneciente a la “cultura letrada”, no toma ninguna distancia ni intenta distinguirse respecto de la oralidad popular.

El *segundo capítulo*, “El mundo del barrio”, estudia el proceso de conformación de Buenos Aires como ciudad burguesa, entre 1880 y 1930, en el cual se constituyó una cultura de los barrios y otra del centro cada una con características peculiares, las cuales paulatinamente se fueron contactando y entrecruzando, si bien mantuvieron zonas diferenciadas. Por lo tanto, se plantea de qué manera el sainete representó al nuevo grupo social de los sectores populares urbanos y se apropió de esa cultura barrial que se estaba desarrollando, además de posibilitar los contactos entre dicha cultura y la del centro. Nuestra tesis sostiene que la función del teatro fue central en dicho proceso de intercambios barrio-centro desarrollado en la década del veinte, ya que por medio de las escenificaciones de sainetes en la calle Corrientes se trasladaban las representaciones y otros aspectos de la cultura barrial a esos espacios. Luego, el capítulo se dedica al estudio de la configuración de un conjunto de representaciones propio de la primera fase del sistema misceláneo, constituido por: trabajadores, compadritos, milonguitas, ladrones y artistas, plasmadas en los sainetes criollos de Carlos Mauricio Pacheco, Alberto Vacarezza y Alberto Novión, así como sus diversos modos de elaborar la imagen del barrio en contraposición al centro. Los sainetes ofrecían diversas imágenes cuyo sentido se modificaba de acuerdo a la situación histórica, que este capítulo indaga al analizar las representaciones según el eje diacrónico en distintas producciones textuales.

El *tercer capítulo* “El mundo de los inmigrantes” en primer lugar analiza las representaciones de los inmigrantes en el mundo de la política: las figuras del anarquista. El mismo comienza con un marco histórico, en especial del período clásico del socialismo y el anarquismo de origen inmigratorio en Argentina que se desarrolló desde la última década del siglo XIX y continuó a principios del XX, años enmarcados entre dos leyes: desde la Ley de Residencia de 1902 hasta la Ley de Defensa Social de 1910. Luego, se analizan los procesos de designación de ambas leyes por medio de ciertos conceptos del análisis del discurso. Estas designaciones plasmadas en el discurso de las leyes de 1902 y de 1910



producirán sentidos -tales como la idea del anarquista como “extranjero peligroso”- que sedimentarán y perdurarán en el transcurso de las primeras décadas del siglo y serán discutidos por otras formaciones discursivas que intentarán constituir otra imagen del anarquista, por ejemplo, desde otros discursos como el del teatro popular. Con el fin de distinguir diversas representaciones de anarquistas se analizan una serie de sainetes de distintos autores y momentos históricos que presentan imágenes que ofrecen desde el sujeto pacífico hasta el sujeto peligroso, así como se examinan los procedimientos estéticos y el nivel verbal en el que se destaca la “heterogeneidad enunciativa”, un recurso característico de este género popular que practicó distintos cruces con otros discursos circulantes en la sociedad de principios del siglo XX. Luego, el aspecto analizado es el de la centralidad de la figura del inmigrante en los sainetes y sus diversas representaciones, desde su asociación al progreso y al trabajo hasta su caricatura cómica y tragicómica. Finalmente, se desarrolla el análisis de los sainetes de Armando Discépolo como expresión de un cambio del sentido y de las formas de representación hasta aquí estudiadas. El mismo, está destinado a examinar los sainetes del autor y observar que plantean formas diferenciadas de representación de lo popular, puesto que a partir de figuras emblemáticas del género, tales como la del inmigrante, proponen una conciencia de las relaciones de dominación en las que la cultura popular está inserta, que no se registra en la mayoría de las obras del género.

En la *segunda parte* se investiga la configuración de un sistema misceláneo en el sainete criollo y en los primeros diez años del cine sonoro, concepto clave para entender las diferentes mezclas que se practican y que caracterizan a estas textualidades populares. Para tal fin se examinan los principales intercambios: las mezclas con el tango, entre el sainete y el cine y, por último, con el deporte. Su título es *El sistema misceláneo: los intercambios en el sainete criollo y en la primera década del cine sonoro* y está orientada a definir las diversas mezclas en las que se sustentaba el sainete y el posterior pasaje de dichas prácticas a la primera década del cine sonoro. A diferencia de otros estudios sobre el sainete y el cine argentinos, aquí se propone señalar un sistema misceláneo que incluye a ambos y de ese modo iluminar una interrelación permanente que existió en aquella época, más allá de adaptaciones puntuales de textos dramáticos llevados al cine, tal como solía ser encarado el tema hasta el momento en distintos estudios. Asimismo, se pretende señalar la evolución, a

partir de la distinción de las diversas fases del sistema misceláneo y de la caracterización de las mezclas más practicadas. Los *capítulos 4 y 5*, “Mezclas entre el sainete y el tango: los inicios y la segunda fase entre 1918 y 1922” y “Evolución de las mezclas entre el sainete y el tango canción” se concentran en los intercambios del sainete con el tango, el cual era un intertexto popular alejado del canon de las “bellas artes”. Estos intercambios son estudiados a partir del análisis de los sainetes más representativos que inauguraron y continuaron dichas prácticas, estableciendo continuos préstamos. Existen diversas variantes, tales como un grupo de sainetes cuyos autores fueron poetas de tango, así como aquellos que simplemente los incluían en la puesta en escena o se apropiaban de esos relatos. A su vez, en sentido inverso, se estudian las apropiaciones por parte de las letras del tango de representaciones y procedimientos del sainete. En el desarrollo de los capítulos se eligen algunos ejemplos paradigmáticos, escasamente considerados en la historia del teatro, tales como el teatro de Enrique Santos Discépolo, quien encarna el sistema misceláneo de la época: letrista de tangos, escritor y actor de sainetes, director y actor cinematográfico. En cuanto al cine se investiga el cruce con el tango en los *capítulos 6 y 7*, desde los inicios en la fase de integración narrativa en la década de 1920 en la filmografía de José Ferreyra y el posterior desarrollo en el cine sonoro, sus peculiaridades, sus directores y los films más representativos. Así, se intentan destacar los intertextos nacionales del cine sonoro, tales como el sainete criollo –iniciador de estas mezclas- y el tango, los cuales promueven tensiones y cruces con el hegemónico modelo hollywoodense, también apropiado por las producciones locales, cuyos procedimientos son descriptos y caracterizados mediante diversos análisis. La miscelánea con el tango se desarrolla en films de los directores Manuel Romero, Luis Moglia Barth, Leopoldo Torres Ríos, Enrique Santos Discépolo, Mario Soffici y Luis César Amadori, en los cuales se constituyen diversos subrelatos que van transitando una evolución hacia una mayor especificidad cinematográfica.

En el *capítulo 8* “Las mezclas sainete-cine y los intercambios con las prácticas deportivas”, se estudian las mezclas entre el sainete y el cine, así como entre éstos últimos y las prácticas deportivas. A partir de nuestro hallazgo de un conjunto de sainetes de Manuel Romero y Enrique García Velloso que incluían films en su puesta en escena, hasta este momento omitidos en las historias del género, se propone el estudio de los intercambios más allá de los enfoques convencionales que se centran únicamente en las adaptaciones del

teatro al cine. Otro momento privilegiado para estudiar estos préstamos es el de los inicios del sonido, en el que la identidad del cine es múltiple e incierta como en los primeros tiempos, en tanto se apropia de diversas tradiciones sonoras más que del cine mudo. Se describe a partir del análisis de los films y su contexto de producción, estudio que permite distinguir cómo la cinematografía sonora de los primeros tiempos apelaba a otras industrias culturales como la del sainete, la industria fonográfica y la radiotelofonía. Aquí se estudian los contactos sainete-cine en los primeros films sonoros *¡Tango!* (1933), dirigido por Luis Moglia Barth y *Los tres berretines* (1933), del Equipo Lumiton; a los que se agrega *El conventillo de la paloma* (1936), el primer film sonoro de Leopoldo Torres Ríos, así como otros films paradigmáticos de la miscelánea sainete-cine.

Este mismo capítulo desarrolla el análisis de las mezclas con las prácticas deportivas, las cuales integraban las culturas populares. Estas fueron apropiadas en un conjunto de sainetes que inauguraron dichos cruces y, posteriormente, continuaron efectuándose en el cine sonoro. Esta continuidad de las mezclas demuestra la existencia de un sistema misceláneo y que tanto el sainete como el cine apelaban a los intercambios con las manifestaciones culturales populares desconsideradas por las formas cultas. Dichos intercambios podían consistir en exhibiciones deportivas incluidas de diversas formas en las puestas en escena y en las películas, así como por medio de la localización de la ficción en el mundo del deporte. Estos intercambios se mantuvieron como práctica constante además de otros cruces como aquellos con la revista porteña, la radio y el circo. Dicha evolución del sainete al cine es desarrollada a partir del análisis de un conjunto de sainetes y films.

### 3. Enfoque teórico

Nuestro trabajo de tesis se funda en un conjunto de conceptos claves, que ya definimos en el estado de la cuestión al comienzo de esta introducción, entre los que debemos destacar nuevamente el concepto de “apropiación” (Guinzburg, 1986) también denominado a partir de la noción de “usos” (de Certeau, 1996), el concepto de “representación” (Chartier, 1996), y por último, el de “sistema misceláneo” (Sarlo, 2000), a los que consideramos imprescindibles para reflexionar acerca de géneros populares tales como el sainete y aquellos de la primera década del cine sonoro argentino.

En el caso del teatro trabajaremos, como ya hemos señalado, a partir de una perspectiva que equilibre el análisis los textos, la puesta en escena, el contexto histórico y cultural, además de considerar sus relaciones dinámicas. En relación con los niveles de análisis del texto dramático y de la puesta en escena, nos basaremos en los principales trabajos teóricos que se acercan a la complejidad del teatro tanto en su dimensión textual como escénica por medio de enfoques semiótico-textuales del espectáculo,<sup>13</sup> tales como los de Marco De Marinis (1997), Patrice Pavis (1994, 1998, 2000) y Anne Ubersfeld (1989, 1998), en tanto dan cuenta de la heterogeneidad de sistemas que intervienen en la puesta en escena y de los contactos del teatro con otros discursos estéticos, culturales y sociales, además de estudiar los procesos de producción de sentido y la recepción. Asimismo, en ciertos capítulos se trabajará con nociones del campo del análisis del discurso.

En efecto, nos basaremos en nociones fundamentales tales como la de “la representación como texto” (Ubersfeld, 1998), que no considera a la representación como un texto único sino como una pluralidad de textos articulados, es decir que, comprende al espectáculo no como una fusión de códigos, sino dentro de sus lecturas aisladas y dialécticamente convergentes o divergentes. Es como si la representación estuviera confiada a una serie de productores diferentes, cada uno construyendo su texto, entre los que el texto verbal es una parte que mantiene relaciones precisas con los otros textos

---

<sup>13</sup> La semiótica teatral como disciplina se desarrolló desde fines de los años sesenta. En un primer momento el enfoque semiótico-textual del espectáculo se ubicó en un ámbito estructuralista, por medio de un análisis inmanente del texto espectacular. Luego, comenzaron a surgir enfoques pragmáticos que estudiaron al texto espectacular en relación con el contexto cultural y espectacular. El contexto cultural está constituido por la cultura sincrónica al hecho teatral que se estudia, representa al conjunto de los textos culturales, teatrales y

escénicos. En el mismo sentido, Marco De Marinis propone el “análisis textual” para el cual el objeto teórico es el “texto espectacular”, considerado como una trama de elementos expresivos heterogéneos y multidimensionales. Patrice Pavis (1994) considera a la puesta en escena como objeto de conocimiento, a la que define como el sistema de relaciones que los productores y la recepción establecen entre los diversos materiales escénicos constituidos en sistemas significantes. Estas concepciones nos permiten pensar en los diversos intercambios que proponía el sainete con otras manifestaciones periféricas y en el carácter misceláneo que imprimían a la puesta en escena, en lugar de reducir el estudio a un texto dramático único como ha sido indagado tradicionalmente.

Marco De Marinis (1997) reflexiona acerca de la relación conflictiva entre la semiótica y la historia del teatro, frente a lo que propone la cooperación entre los estudios históricos y semióticos, bajo el nombre de “análisis contextual” del hecho teatral. Las escasas huellas del acontecimiento teatral del pasado deben llevar al historiador a añadir a los exiguos documentos directos otros textos-documentos indirectos y también extrateatrales, es decir textos culturales utilizables con fines documentales.<sup>14</sup> Por lo tanto, propone una nueva definición de los criterios de contextualización de los sucesos teatrales, que en nuestro trabajo de tesis ha sido operativa para iluminar los complejos y dinámicos juegos de préstamos e intercambios entre textos de las culturas populares. El análisis contextual debe ser considerado como revelación-explicitación y también como planteamiento hipotético de los nexos semióticos, a diferencia de la simple constatación documental de las relaciones explícitas e intencionales entre textos de una misma cultura (De Marinis, 1997). Creemos apuntar a esa concepción, al referirnos a la hipótesis de un sistema misceláneo de representación propio de los géneros populares, que permite revelar-explicitar los nexos entre el circo, el sainete, las narraciones semanales, el tango, el cine, la revista porteña, la radio y otras prácticas culturales populares como las deportivas.

Asimismo, en “El actor cómico en el teatro italiano del siglo XX”, Marco De Marinis (1997) elabora un modelo para el estudio del actor cómico o popular que se

---

extrateatrales que pueden relacionarse con el texto espectacular de referencia. Este último se convierte en el más importante cuando se estudian acontecimientos del pasado (De Marinis, 1997).

<sup>14</sup> Marco De Marinis define qué debe ser considerado documento teatral, proponiendo una ampliación de la noción que incluye no sólo los testimonios producidos intencionalmente sino cualquier otro texto cultural que el estudioso considere provechoso relacionar con el acontecimiento-objeto en cuestión (1997).

diferencia de la tradición del actor burgués. Dicho enfoque, es productivo para extenderlo a los géneros populares y, especialmente, al actor popular argentino.<sup>15</sup>

También recurriremos al método empleado en estudios del teatro argentino por Osvaldo Pellettieri (2002), quien ha puesto en contacto los trabajos antes mencionados junto a otros de la teoría literaria para elaborar un modelo teórico propio para analizar el texto dramático y la puesta en escena, respecto del cual nos centraremos en el estudio específico de los procedimientos estéticos que se vinculen con la representación de lo popular, así como en el sistema de personajes y en la estructura de la intriga (construcción de una estructura de consuelo y otras variantes), haciendo hincapié en el nivel semántico, en la puesta en escena y en sus contactos dinámicos con el mundo social. En especial, nuestro interés es estudiar los vínculos entre el teatro, el cine y las otras manifestaciones de la periferia cultural.

En el caso del análisis del texto fílmico se estudian los procedimientos estéticos ligados al sistema de representación misceláneo, en el nivel formal (planos, montaje y puesta en escena) y narrativo, así como las relaciones entabladas con los modelos cinematográficos históricamente establecidos: el “modo de representación institucional” (Burch, 1991) y en especial su plasmación en el cine clásico. En particular, enfocaremos las relaciones intertextuales, así como los intercambios entre el cine y otras manifestaciones culturales populares nacionales. Para lo cual, partiremos de la metodología empleada en los trabajos sobre cine argentino de Claudio España (2000), así como en las formulaciones de los conceptos de modos de representación y el estudio de la evolución del cine de los primeros tiempos y comienzos del cine sonoro (Noël Burch, 1991; André Gaudreault, 2000

---

<sup>15</sup> Los aspectos caracterizadores del actor cómico son los siguientes: 1) Vocación solística: el actor cómico se encuentra en un estado de soledad escénica frente al público ya que no hace uso como el actor burgués del escudo de la ficción dramática. Trabaja con la inmediatez, la síntesis, y debe autodirigirse. Asimismo, se encuentra en una situación de soledad cultural, a causa de la falta de legitimación. 2) Autotradición: Se trata de la soledad histórica del actor cómico, que únicamente posee una serie discontinua de tradiciones individuales o autotradiciones. Además, para el actor cómico se presenta la imposibilidad de adoptar un sólo modelo de manera exclusiva. 3) Plurilingüismo e intertextualidad carnavalesca: el actor nunca se forma ni trabaja dentro de una sola forma espectacular, sino que frecuenta de un modo desordenado gran variedad de lenguajes teatrales. Es el eclecticismo característico del actor cómico. También emplea en su trabajo géneros “altos”, a partir de la intertextualidad paródica y carnavalesca. 4) Relación no garantizada con el espectador: el actor cómico trabaja sin protecciones, enfatizando el carácter vincular del hecho teatral, mientras que el actor burgués pareciera “olvidar” la relación con el público.

y 2004; Rick Altman, 1996). A ellos se agregan la formulación del modelo clásico de David Bordwell (1997), junto a los estudios acerca del montaje clásico de Vicente Sánchez Biosca (1991). Asimismo, partiremos de la propuesta de Santos Zunzunegui (1996) acerca del microanálisis filmico que apunta a revelar aspectos centrales del film por medio de una minuciosa indagación del fragmento; al igual que se tornan centrales los trabajos de André Gaudreault (1995) y Jesús González Requena (1987) en relación al análisis del relato cinematográfico, las instancias narrativas y la enunciación.

En relación al estudio de los contactos del sainete y el cine con las culturas populares del período, nos encontramos frente al problema de que la documentación acerca de estas últimas es siempre indirecta. Una investigación sin intermediarios es sumamente difícil, en tanto las ideas y creencias propias de las culturas populares nos llegan irremediamente a través de filtros deformantes (Guinzburg, 1986). Tal es el caso de los sainetes, que en un principio se pueden considerar un producto más directo, espontáneo e integrado a las culturas populares, como sucede con textos de autores de los comienzos del género como Enrique Buttaró, procedente de dichos sectores en tanto habitaba en un conventillo; o bien, el caso de los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco, quien en los primeros años aún no cobraba derechos de autor y por lo tanto se encontraba más integrado a ese mundo social, en cuyos sainetes se perciben núcleos de creencias populares autónomas. Los actores pioneros del género, pertenecientes a las compañías de los hermanos Podestá, quienes en general pertenecían a aquellos sectores dominados, se agregan a los anteriores. Luego, cada vez más, los sainetes se convirtieron en textos mediadores en los que si bien aparecían aspectos de la cultura del conventillo, del barrio y la enunciación se identificaba con la voz popular, al mismo tiempo eran producciones generadas por pequeñas empresas cuyos integrantes pertenecían a la ascendiente clase media, a partir de lo cual podría decirse que a medida que se afianza el proceso de modernización se afianzan con él los valores de la clase media, con lo cual se redefine “lo popular” y, entonces, se perciben distintas configuraciones en pugna. Ello se evidencia en la evolución del tango, del sainete y del cine aquí estudiadas. Con respecto al tango en sus comienzos, es posible pensar en un producto espontáneo de la cultura popular, tanto en lo que respecta a sus ámbitos de circulación como al origen de sus realizadores, hasta que más tarde se trató de una apropiación del mismo por parte de las capas medias que comenzaron

a producir esa música o a incorporarla a otras manifestaciones culturales como el sainete y el cine, al igual que habría que considerar a los sectores altos que lo consumían en el cabaret. Por lo tanto, aquí no intentaremos analizar al sainete y al cine como un continente popular homogéneo, sino que estudiaremos cuáles fueron las apropiaciones y los usos que efectuaron respecto de las culturas populares urbanas, así como los intercambios recíprocos que generaban procesos híbridos y complejos (Ginzburg, 1986; de Certeau, 1996).



## **PRIMERA PARTE**

**La miscelánea de representaciones en el sainete criollo**

## I. ANTECEDENTES Y CONFIGURACIÓN DEL SISTEMA MISCELÁNEO

Si bien el sistema misceláneo se configura definitivamente a partir de 1906 con la nacionalización definitiva del género del sainete, en este capítulo estudiaremos los antecedentes en las primeras manifestaciones populares: el circo, las exhibiciones ópticas, el cine de los primeros tiempos y los comienzos del sainete. Su examen permite comprender la paulatina afirmación de las manifestaciones populares, además de señalar los inicios de las mezclas en el seno de cada una de las prácticas y la temprana dinámica de intercambios mutuos.

### 1. Primeros intercambios en el espectáculo circense

El circo fue una manifestación artística popular que se puede considerar un antecedente inmediato en tanto practicó los primeros intercambios circo-teatro-espectáculos ópticos, además de caracterizarse por su forma miscelánea al encontrarse constituido por una heterogeneidad de prácticas escénicas e incorporar diversos préstamos.

Durante la etapa final del siglo XIX, se constituyeron formas peculiares tales como la pantomima gauchesca y el *clown* criollo -ambas consolidadas por parte de la familia Podestá-, que permiten apreciar cómo se produjo la apropiación criolla del circo europeo. A partir de allí comenzó a prefigurarse en forma muy incipiente el modelo del actor popular nacional, el cual se desarrollaría con posterioridad en el sainete criollo y en los géneros populares cinematográficos. En efecto, es posible pensar al circo como una matriz de los que luego pasarían a ser algunos elementos de la puesta en escena del sainete criollo y del cine de los primeros tiempos. Tal fue el caso de las pantomimas, representaciones audiovisuales que excluían los signos verbales, que planteaban tempranamente un espectáculo híbrido y una forma de mezcla teatro-circo, además de resultar innegable su cercanía con la que más tarde sería la puesta en escena de la cinematografía de los primeros tiempos. Por otra parte, el estudio del espectáculo circense resulta significativo en tanto más tarde ciertos sainetes y films del cine sonoro establecieron intercambios con el mismo, a partir de la inclusión de personajes y de números de circo. Por lo tanto, su consideración

dentro de las manifestaciones populares entre las que el sainete y el cine propusieron diversas mezclas, plantea una interrelación que aquí procuramos indagar.

Asimismo, el circo colaboró con la emergencia y conformación de un público para el espectáculo popular, así como con la implantación de hábitos que luego permitirían un acercamiento al teatro gauchesco, el sainete criollo y más tarde a la cinematografía.

### **1.1. Las prácticas de las compañías de circo y las primeras mezclas**

Para estudiar los antecedentes más cercanos nos centraremos en los aspectos más relevantes del desarrollo del circo en la segunda mitad del siglo XIX, el cual se caracterizó por una intensa circulación de compañías extranjeras que, en muchos casos, se convertían en un ámbito de formación y renovación de nuestra actividad circense.<sup>1</sup> Su carácter itinerante imprimió dinamismo a la actividad, tanto en lo que respecta al permanente arribo de nuevas compañías extranjeras que ocasionalmente se instalaban en el país, como al constante recambio de importantes circos que venían de visita, permanecían durante varias temporadas y luego partían. A esta continua movilidad se agregaban la posibilidad de efectuar giras por distintos pueblos del interior del país y las prácticas de intercambio con los integrantes de compañías criollas, ya que era común que una compañía europea o norteamericana contratara a una familia o a un único artista criollo, para que se hicieran cargo de ciertos números del espectáculo. Se trataba de uno de los momentos más prolíficos del circo en Europa y este hecho motivó que la actividad en el Río de la Plata se encontrara dominada por la visita de compañías extranjeras. Sin embargo, su presencia imprimió dinamismo a la actividad local y produjo un período rico en préstamos e intercambios entre el circo europeo, norteamericano y criollo, de tal modo que hacia el fin de la etapa se alcanzó la culminación con la conformación de la familia criolla más relevante del circo local: los Podestá.

Los teatros más importantes en la década del cincuenta que presentaban espectáculos completos o algunos números circenses eran: Principal de la Victoria, El Porvenir, Argentino, del Retiro, Hipódromo (en la Plaza de Monserrat). Las principales

---

<sup>1</sup> Hemos desarrollado diversas investigaciones que enfocan el tema de modo más amplio (Aisemberg, 2003, 2005).

compañías fueron: Madame Labarrere; Compañía Ecuestre y gimnástica del Sr. Alejandro Loande; Compañía Sud-Americana, dirigida por Eugenio Pereira; Compañía Francesa dirigida por Eugenio Henault; Circo Anselmi; Gran Circo Oceánico de Spalding & Rogers; Circo Italiano Giuseppe Chiarini; Compañía Ecuestre Italiana, dirigida por David Guillaume; Gran compañía ecuestre, gimnástica, acrobática, equilibrista y bufa con agregación zoológica, de Pablo Raffetto; Gran Compañía Ecuestre Norteamericana, bajo la dirección de los hermanos Carlo; los Hermanos Podestá.

Desde un comienzo predominaron los intercambios, una práctica común en la época fue la de presentar espectáculos de mezcla entre el circo -que era una manifestación popular- y el teatro culto. En el año 1855 se concretó un espectáculo que proponía esa mezcla, en el Teatro Principal de la Victoria durante el mes de julio se presentó una Compañía Española en diversas funciones, en las que se representó una comedia en dos actos, dos peti-piezas o un drama, con intermedios del “célebre artista holandés Herr Kist y su hijo Valentín” que consistían en números gimnásticos, de equilibrio y pruebas de fuerza. La función en el Teatro El Porvenir en 1857 fue similar. Se inició con una sinfonía para luego presentar a la Compañía Gimnástica, con dirección del Sr. Alexandre, que ejecutó dos pruebas de gimnasia y trapecio, a continuación se presentó el drama en dos actos *Jocko* por la Compañía Dramática Francesa, y finalizó con la Compañía Gimnástica con dos números circenses (*El Nacional*, 18-5-1857). Asimismo, los espectáculos podían reunir números de circo y música culta, como sucedió con las funciones de magia del Profesor Herrmann (Teatro de la Victoria, 1859), compuestas por una primera parte de magia con naipes y una segunda y tercera en la que se ejecutaron sinfonías, óperas y arias por una Compañía Lírica y Dramática (*El Nacional*, 24-1-1859).

La otra modalidad consistía en la presentación de un espectáculo netamente circense. En 1858 (Teatro de la Victoria) Madame Labarrere presentó el “Gran espectáculo de fieras” (*El Nacional*, 31-3-1858), que ofrecía extensos programas que alternaban números de animales con pantomimas. En esta década, esta compañía extranjera fue la que exhibió los espectáculos más relevantes, ya que por ser funciones completamente circenses requerían de una gran elaboración y variedad en su programación.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> En general, la mayor parte de las compañías extranjeras de las mencionadas hasta aquí, visitaron Buenos Aires realizando temporadas de un mes de estadía.

En este marco de supremacía de compañías foráneas, a fin de la década se destacó un conjunto que incluía números criollos: la Compañía Ecuestre y Gimnástica de Alejandro Loande, director de la compañía (Mayo a septiembre de 1859 y mayo a junio de 1860, actuó en el Teatro Hipodromo en la Plaza de Monserrat).<sup>3</sup> En abril y mayo de 1862, realizó funciones el Circo Pavón <sup>4</sup> (*El Nacional*, 23-4-1862); su nombre sugiere procedencia criolla y se dedicaba fundamentalmente a pruebas de equilibrio, así como a números con armas como puñales y bayonetas. Además, representaba petipiezas o sainetes en la última parte del programa, proponiendo otro tipo de mezcla entre el circo y el teatro al incluir escenificaciones dramáticas. En el mes de mayo y junio realizaron sus funciones dos compañías, la primera también criolla actuó en el mismo predio que la anterior, se trató de la Compañía Sud-Americana, dirigida por Eugenio Pereira (*El Nacional*, 16 y 21-5-1862), que se dedicaba a los números gimnásticos, pero también poseía payasos, números de equilibrio y de fuerza. Sus actuaciones fueron de importancia para la evolución del circo local porque incluían elementos de la cultura criolla en algunos números. La segunda, era la Compañía Francesa dirigida por Eugenio Henault (*El Nacional*, 14-5-1862), especializada en acrobacia y gimnasia, cuyo director era el payaso de la compañía. Esta fue una de las que más visitó el país en esta década del siglo, y con su presencia prolongada permitió un fortalecimiento de la actividad, además de producir cambios y renovaciones en el espectáculo circense de ese momento al incorporar otro tipo de números como aquellos que prometían premios para el público, y significaban un reaseguro de su participación.

A comienzos de la década del sesenta, también se presentó la compañía norteamericana denominada Gran Circo Oceánico de Spalding & Rogers (*La Nación*, 29-11-1862), especializada en acrobacia, números ecuestres, gimnasia y pantomimas; estas últimas poseían una importancia fundamental en sus programas y proponían una de las

---

<sup>3</sup> A pesar de que los periódicos no aclaran cual era el origen de la compañía, la peculiaridad y abundancia de los números que incluían elementos argentinos, a los que se agregan los nombres en idioma español de la totalidad de los artistas y la permanencia a lo largo de dos años de actuaciones, permiten suponer que la compañía era enteramente criolla. Estaba integrada por una familia: el director Alejandro Loande, Martín Loande de 7 años, las Srtas Teresita e Isabelita Loande y las niñas Clarindina y Guillermina Loande. Otros integrantes eran: Cruz Ramírez, Bernardino Correa, Felicia Brun y Carlos Leao. El gerente era Francesco Guiliano.

<sup>4</sup> Se encontraba en la calle Montevideo entre Parque y Tucumán.

mezclas características de este espectáculo: la del circo y un número cercano al teatro como las pantomimas.<sup>5</sup>

Asimismo, se siguieron ofreciendo representaciones híbridas de música y circo o de teatro y circo, hecho que plantea que el espectáculo circense poseía una presencia tal en la época que se permitía su ingreso a otras formas artísticas que incorporaban sus novedades. De este modo, se constituían habituales prácticas de mezcla que proponían cruces entre lo culto y lo popular. En el Teatro Colón, Guillermo, Jorge y Thomas Hanlon Lees presentaron pruebas aéreas, gimnásticas y de equilibrio como “El salto por la vida” o “El gran salto mortal sobre la cuerda” como intermedios entre diversas operetas (*El Nacional*, 22-4-1863). Igualmente, la familia española Buislay en unión con la Compañía Dramática Española, presentó primero en el Colón y luego en el Teatro de la Victoria, ejercicios gimnásticos, de equilibrio, tiro y puñales, además de representar una zarzuela en un acto.<sup>6</sup>

Las compañías se organizaban en un sistema jerárquico que se fundaba en el orden familiar, de padres a hijos o de hermanos mayores a menores. Cada artista se especializaba en determinadas técnicas, dentro de las disciplinas tradicionales de cualquier circo: acrobacia (de arena, ecuestre, aérea), *clown* (musical, amaestrador, satírico), gimnasia (en barras o aérea en trapecios), malabarismo (sólo, en grupo o ecuestre), amaestramiento (grupo de caballos, animales pequeños y grandes), equilibrio (en escaleras, en alambre, en cuerda floja), atletismo y magia. Además, los artistas de la compañía se desempeñaban como intérpretes en la parte del espectáculo compuesta por un sainete o pantomima. La tendencia común era la de dominar dos o tres prácticas, para lo cual era necesaria una preparación polifacética por parte de los artistas, quienes además de las técnicas de destrezas físicas practicaban algún instrumento, bailaban o cantaban.

La Compañía Ecuestre Italiana, dirigida por David Guillaume se había presentado en el país con anterioridad en 1875 y en 1876 (*El Nacional*, 9-1-1875; 20-7-1876), y en enero de 1881 en el Politeama Argentino, la cual se destacó por la escenificación de

---

<sup>5</sup> Esta compañía se diferenció por presentar el espectáculo en un espacio novedoso denominado “anfiteatro portátil” que se construyó especialmente en la esquina de Florida y Córdoba; los precios de los palcos, lunetas y gradas eran elevados respecto de los habituales hecho que ocasionó un conflicto con la prensa hasta que la compañía bajó el precio de sus entradas. Estos reclamos demuestran que la actividad se encontraba muy afirmada en el ámbito local y por ello podían existir reacciones para proteger tanto a la actividad como a su público. Este circo continuó sus representaciones durante fin de enero de 1863, hasta que se embarcó para Montevideo. Esta extensa temporada demuestra que a medida que avanzaban los años la actividad adquiría un mayor desarrollo y ya se contaba con un público numeroso que permitía estadias más prolongadas.

pantomimas. Estas obtuvieron una considerable repercusión en los periódicos de la época e incidieron en el desarrollo de la puesta en escena del espectáculo pantomímico. A la vez, comparándola con otras compañías de ese momento fue la de menor vinculación con los artistas locales, ya que éstos no eran mencionados entre los integrantes invitados a las distintas funciones.

La “Gran compañía ecuestre, gimnástica, acrobática, equilibrista y bufa con agregación zoológica”, de Pablo Raffetto (Circo Umberto Primo, 1883) -artista de origen genovés que se estableció en Buenos Aires-, estaba integrada por cuarenta artistas, ocho niños, treinta caballos, ocho perros sabios, un oso de Rusia y un macaco africano. Los principales eran Pablo, empresario, director de la compañía, luchador, “hércules” y atleta; su mujer doña Luisa, pruebista ecuestre; sus hijos Ángel, pruebista, malabarista, gimnasta; Agustina, Josefa, Rosa y Margarita, “écuyeres” o pruebistas ecuestres, prestidigitadoras, pantomimos. Ese año también participaba de la compañía la familia de gimnastas Pereira, que era un grupo local. La compañía Raffetto con su actividad constante contribuyó a impulsar el espectáculo circense local. Se caracterizó por contratar a artistas rioplatenses, y estuvo ligada a los comienzos de la carrera de los Podestá.<sup>7</sup>

Otra de las grandes compañías que se presentó en Buenos Aires en marzo de 1884, fue la Gran Compañía Ecuestre Norteamericana “bajo la dirección de los célebres hermanos Carlo, Jorge y Federico”.<sup>8</sup> En la misma actuaban los directores como acróbatas, su propia familia en diversos roles y el *clown* inglés que luego se estableció en Buenos Aires, Frank Brown (*La Nación*, 6-3-1884, Sección Noticias y cartelera Espectáculos); así como contrataban a nuevos artistas -gran parte de ellos locales- o se fusionaban con otras compañías para poder ofrecer variedad al público a lo largo de tantos meses. Entre los

---

<sup>6</sup> Trabajaron de enero a marzo de 1864 (*El Nacional*, 18, 27 y 29-1-1864).

<sup>7</sup> Los había contratado primero en 1877 en Uruguay (Canelones), y más tarde, en 1880, para realizar una gira por la provincia de Buenos Aires. Asimismo, en 1882 (16-11-1882, Programa, Archivo del INET) en el Circo Umberto Primo de la Boca se presentó nuevamente junto a la familia Podestá, los cuales realizaban ejercicios de trapecio con salto mortal aéreo titulado “El vuelo de los tres cóndores”, en el que Pablito de 6 años era llevado en las espaldas de los trapeceistas. El 2-9-1883 se anunciaban las dos últimas funciones de la compañía Raffetto porque partía a Montevideo. (*La Nación*, 1-9-1883, Espectáculos). Luego, en 1884 la compañía actuaba en la Sala Politeama Umberto Primo (en la calle San Juan, esquina Buen Orden y Tacuarí), inaugurada el 4-6-1884 “construido con toda elegancia y comodidad para 2000 personas” (*La Patria Argentina*, 12-6-1884). Dichas representaciones se realizaban paralelamente a las funciones de la compañía de los Carlo con quienes se estrenó la pantomima *Juan Moreira*.

<sup>8</sup> Desde esa fecha hasta mediados de julio, realizaron representaciones en el teatro Politeama Argentino. Se anunciaba que disponían de 25 caballos, y destacaban la “curiosa agregación zoológica”: tres culebras, cuatro perros sabios, tres monos, cinco caballos amaestrados.

diversos artistas que contrataban tiene especial interés destacar a los que fueron anunciados en marzo de 1884: “La compañía va a ser aumentada con siete artistas conocidos por nuestro público: la familia Pereira, compuesta de cinco acróbatas, y los dos hermanos Podestá” (*La Nación*, 27-3-1884, sección Noticias). Los Podestá seguramente también trabajaban en las pantomimas, ya que en ellas participaba la totalidad de la compañía, aunque por el momento sus nombres aparecían sólo vinculados a los otros números netamente circenses del espectáculo, tales como: “el gran vuelo aéreo” ejecutado por los hermanos José y Juan Podestá (*La Nación*, 10-6-1884), que recibió un breve comentario periodístico que informaba que “los hermanos Podestá realizan con aplauso las atrevidas hazañas” (*La Nación*, 11-6-1884); “Nerón, caballo en libertad presentado por el domador señor Juan Podestá y el *clown* Pepino”, número en el que por primera vez era mencionado Pepino 88 (*La Nación*, 19-6-1884); y finalmente, “ ‘La percha bambú’ difícil trabajo ejecutado por el señor Gerónimo y el niño Paulito Podestá (Pablo)” (*La Nación*, 20-6-1884). De modo que, unos días antes del estreno de la pantomima *Juan Moreira*, de José María Gutiérrez, se produjo un protagonismo gradual de la familia Podestá en los espectáculos del circo de los hermanos Carlo, tal vez preparando al público para su presentación en la pantomima. Finalmente, el 26 de junio se anunció, a raíz de una función a beneficio de los hermanos Carlo, que el miércoles 2 de julio se iba a representar una gran pantomima titulada *Juan Moreira* (*La Nación*, 26-6-1884, sección Noticias).

José “Pepe” Podestá (1930) relataba en sus memorias sus primeros acercamientos al arte circense. Comenzó a trabajar como aficionado en el año 1774 en Montevideo. En 1875 realizó su primera gira hacia el interior de Uruguay, en carreta, contratado por Eugenio Henault, con quien trabajó unos meses como trapecista. Luego, regresó a Montevideo y trabajó en pequeñas compañías mientras se entrenaba con un grupo en gimnasia y acrobacia compuesto por Alejandro Scotti, Enrique Bozán y sus hermanos Juan y Antonio, quienes fueron contratados por primera vez por la compañía de Raffetto (1877). Más tarde, se incorporó otro de los hermanos, Jerónimo, y alquilaron el Circo 18 de Julio, en Montevideo, en el que obtuvieron un gran éxito de público por lo que siguieron trabajando por dos años. Entretanto, construyeron una carpa de lona y prepararon todos los accesorios necesarios para poder salir por los pueblos de campaña. Los Podestá actuaron por primera vez en Buenos Aires en 1880.



Una visión general del período permite observar que en las décadas del cincuenta y sesenta eran comunes los espectáculos de mezcla entre compañías cultas de teatro y el circo. Posteriormente, ya no se practicaban estas mezclas, sino que a partir de 1880 se presentaron grandes compañías de circo que ofrecían sus propios espectáculos, este hecho señala que ya contaban con un considerable público propio. Por último, otro aspecto notorio es que la intensa y constante práctica circense del período fue generando compañías criollas que paulatinamente obtuvieron un lugar central en la actividad hasta culminar este proceso con la familia Podestá.

Asimismo, durante esta etapa, se produjo en forma progresiva la incorporación de elementos criollos al espectáculo circense europeo, hasta constituir formas peculiares propias de nuestro circo tales como la pantomima gauchesca y el *clown* criollo, ambas consolidadas por parte de la familia Podestá.

## **1.2. Evolución del espectáculo circense y apropiaciones criollas. La construcción de un público popular**

El espectáculo circense en el Río de la Plata se nutrió del circo francés, italiano, y norteamericano, a través de las compañías en gira o de las de origen extranjero que se establecían en el país. Las representaciones se caracterizaban por ofrecer una enorme variedad, ya que se componían por una diversidad de números o partes, cada uno de los cuales significaba una especialidad en determinadas destrezas o técnicas. Los números constituían un acto autónomo y recibían un ordenamiento especial que concretaba el programa de cada función. En cada número se podían producir apropiaciones o intercambios de técnicas, es decir que, existía un abanico de posibilidades para realizar distintas combinaciones. La evolución del espectáculo circense consistía tanto en la invención de nuevos números como en el hallazgo de nuevas combinaciones basadas en los números ya existentes. Por ejemplo, el acróbata podía incluir en su número la interpretación de instrumentos musicales o el *clown* podía realizar un número con animales amaestrados. Así surgía una variedad de formas espectaculares dentro de cada especialidad. Tal como ya mencionamos, otra práctica común en este período consistió en ofrecer diferentes combinaciones en la conformación de los espectáculos a partir de la mezcla de circo-teatro

culto. Uno de los programas más heterogéneos de la Compañía Española y el Sr. Kist, constaba de ocho partes: como introducción se ejecutó una sinfonía, luego el drama en tres actos *Es un ángel* con tres intermedios y como séptima parte un baile titulado “Sinfonía veneciana” concluido por la prueba de fuerza titulada “La maravilla del siglo XIX”:

El Sr. Kist romperá con el puño una piedra sólida, de mármol, granito o cualquier otra clase, con dimensiones de largo de diez pulgadas, ancho cuatro y grueso tres, y a fin de convencer al público que no hay ningún engaño, la piedra podrá ser presentada por quien guste, la cual será examinada antes y después de romperla (*El Nacional*, 17-7-1855).

El circo era un género que absorbía todas las manifestaciones populares del momento, tales como el varieté y el sainete.<sup>9</sup> Los números destacados en el programa eran la mayor atracción del espectáculo. Se trataba de un número llamativo por la originalidad de la idea, era el más esperado por el público y muchas veces se reservaba para el final como culminación del programa. En general, el artista principal de la compañía era el que tenía a cargo el número atracción: este fue el caso de Madame Labarrere presentando un espectáculo con todas las fieras, el del Sr. Kist en la prueba de fuerza titulada “La maravilla del siglo XIX” y, más tarde, el de Pepe Podestá como *clown* Pepino 88 y el de Pablo Raffetto en sus números de fuerza.

Los números mencionados hasta aquí permiten distinguir aspectos que caracterizaban al espectáculo circense de la época:

1) La búsqueda permanente del impacto visual y emocional en el público, cuya condensación se producía fundamentalmente en el número principal, el cual perseguía el objetivo de constituirse en la mayor atracción y sorpresa para los espectadores. En general, era reservado como cierre de la representación. Sorpresa, asombro, admiración, temor eran las emociones básicas que despertaban estos números. Los procedimientos estéticos para

---

<sup>9</sup> Algunas compañías se dedicaban a los espectáculos de varieté, tales como la Compañía Robert, que se especializaba en escenas de magia, ligereza de manos, prestidigitaciones (*El Nacional* 17-7-1858). El programa anunciaba una sinfonía, luego como primera parte: “Los misterios del diablo”, una hora de magia por Mr. Robert. En la segunda parte la compañía dramática representó el drama sentimental *El lobo marino o La maldición de un padre*. En la tercera parte: ejercicios de ligereza de manos. El final del espectáculo fue un baile con la participación del cuerpo coreográfico (*El Nacional*, 13-8-1858).

conseguir la atracción circense eran: la búsqueda de una máxima espectacularidad visual, por ejemplo, a partir del empleo de fuegos artificiales, explosiones y por la actuación de todos los animales en un mismo número o de la compañía completa de artistas. También podía tratarse de una prueba de máximo riesgo o fuerza para el artista, es decir, se trataba de la intensificación en un único número de las mayores habilidades y destrezas para sortear los peligros.

2) El gusto por la exhibición de lo exótico, lo desconocido y distante, predominaba en el espectáculo circense. Ello se lograba tanto en los números de animales provenientes de países lejanos, así como por el origen extranjero de las compañías que arribaban luego de extensos e increíbles viajes en barco. Existían también pantomimas que escenificaban estatuas de la antigua Europa, reproduciendo y trasladando para el público obras famosas nunca contempladas en América.

3) Se trataba de un espectáculo híbrido constituido por especialidades circenses diversas, además de la inclusión de música, y la escenificación de la pantomima o el sainete que eran formas más cercanas al teatro. Su carácter era colectivo, puesto que la representación era fruto de una multitud de artistas que aportaban sus breves números o se reunían en aquellas partes en las que actuaba la compañía completa para así construir un gran espectáculo coral.

4) El espectáculo se caracterizaba por lo cómico y lo festivo. La comicidad se concentraba en el número del *clown*, en las pantomimas cómicas, en el sainete o en otros números. La fiesta emergía de la totalidad del espectáculo, pero principalmente se conseguía a partir de los trajes, del enorme número de participantes simultáneamente en escena, de la música y los bailes. El espectáculo se caracterizaba por el constante movimiento de la puesta en escena, que se podía exhibir en las travesías aéreas de los trapecistas o en las veloces rondas de las cabalgatas de los números ecuestres, los cuales eran otros ingredientes que colaboraban en la creación de este ambiente de celebración.

5) El trabajo corporal y físico del artista de circo se encontraba en primer plano. Sus habilidades corporales, el dominio de las técnicas y destrezas físicas, eran elementos que constituían lo central del espectáculo.

6) Se trataba de una especialización basada en la multiplicidad y simultaneidad de diversas áreas escénicas: aérea, arena circular y escenario elevado. El espacio circense estaba

constituido por un tablado rectangular ubicado en la zona central posterior y la arena del picadero que conformaba un círculo.<sup>10</sup>

En el Río de la Plata el espectáculo de circo se renovó a partir de la incorporación de elementos criollos, proponiendo intercambios y apropiaciones de las formas europeas. Tal como ya mencionamos, a fin de la década del cincuenta se destacó la Compañía Ecuestre y Gimnástica de Alejandro Loande, que en uno de sus extensos programas presentó una prueba ecuestre con la inclusión de la bandera argentina:

‘El diablo industrial’, Martín Loande sobre su caballo a la gran carrera, ejecutará varios ejercicios, ejecutando el arriesgado “vuelo angelical” pasando por un gran tonel forrado de papel, arrancando la bandera argentina, concluyendo con la gran fuga en difícil equilibrio (*El Nacional*, 6-6-1859).

La Compañía Sudamericana (1862), dirigida por Eugenio Pereira, en una de sus funciones incluía un número de singular importancia para analizar la presencia de elementos de la cultura criolla, que demuestra una particular apropiación del espectáculo circense. Se trató de la inclusión de un baile y vestuario criollo en una escena cómica: “Tercera Parte: El payaso bailará el gato, con espuelas, y también dará un baile por alto” (*El Nacional*, 16-5-1862). La compañía se distinguía por los números cómicos así como por integrar sainetes en la última parte del programa. Esta tendencia a lo cómico señala una característica peculiar del circo local que se desarrolló hasta llegar a su momento culminante con el *clown* criollo Pepino 88. Esta práctica de mezcla circo-teatro popular fue común en la época –sobre todo en los circos locales- y se puede considerar como un antecedente de la que posteriormente sería la máxima innovación de los Podestá con el estreno del teatro gauchesco en la escena circense.

El Gran Circo Oceánico (1863), aunque era una compañía norteamericana también incluyó el número criollo “El gaucho y la mula”, que consistía en una prueba para montar al animal: “¡Podrá montarse la mula! El señor Martín, célebre gaucho ecuestre, después de

---

<sup>10</sup> Una serie de equipos, aparatos y accesorios específicamente circenses completaban la puesta en escena. El equipo era empleado en los números de gimnasia, acrobacia y equilibrismo: barras, trapecio, escaleras, cables, trampolín. Los aparatos eran estructuras mecánicas más complejas, como puentes y barandas. Los accesorios eran todos los objetos empleados en los números como los bolos y los bastones del malabarista (Gurevich, 1987).

madura reflexión y práctica, tiene confianza de que podrá montar la mula Balaam” (*El Nacional*, 22-1-1863 y 27-1-1863).

En este momento surgieron algunas novedades a partir de números que proponían una participación de los espectadores en el espectáculo, que era un modo de constituir un público para los espectáculos populares. La Compañía Ecuestre y Gimnástica de Alejandro Loande, en una función para atraer al público ofrecía una rifa gratis con cinco premios, el primero consistía en un par de floreros de porcelana dorada y los otros eran diversas bromas tales como “una señorita cloroformada” (*El Nacional*, 17-8-1859). Otra modalidad innovadora para la época fue la de proponer juegos en los que se integraba el público, este fue el caso de la Compañía Francesa Henault, que en su visita de 1864 anunciaba la prueba de fuerza “La cinchada”, en la que se desafiaba al público a participar en una apuesta por cinco mil pesos (*El Nacional*, 4-1-1864), luego en otra representación se promocionaba otro juego:

Finalizará la función con un juego muy divertido y nunca ejecutado en este circo, cuyo título es: “El cerdo”. Este juego es así: no podrán entrar más de ocho personas, llevando el cerdo una campanilla en la pata y el que lo persiga otra, un bastón y los ojos vendados, el que lo agarre por la cola se hace dueño del animal (*El Nacional*, 4-3-1864).

La compañía Circo Italiano Giuseppe Chiarini, que actuó en 1869 y en 1877, también incorporó pruebas en las que intervenía el público, en una de ellas se ofrecían “10 patacones a la persona que monte la mulita y dé tres o cuatro vueltas al picadero” (*El Nacional*, 13-9-1869) y en otra se rifaba un caballo (*El Nacional*, 12-10-1869).

La Gran Compañía Ecuestre Norteamericana, con la dirección de los hermanos Carlo (marzo de 1884), modificaba los números que componían el espectáculo y la atracción principal de acuerdo a las distintas funciones, así como contrataban a nuevos artistas -gran parte de ellos locales- según cada función, para poder ofrecer variedad al público a lo largo de tantos meses. Siempre se anunciaba algo nuevo: “El salto del Niágara”, “números de animales” (*La Nación*, 25-3-1884); “Los cinco broncos”, “El

trapezio aéreo" (*La Nación*, 16-4-1884); "Las pirámides humanas" y "el sin rival Frank Brown, clown por Excellence" (*La Nación*, 25-4-1884).

Una de las mayores creaciones de José Podestá fue el *clown* criollo "Pepino 88", cuya presentación fue anterior al estreno de la pantomima *Juan Moreira*, ya que comenzó a actuar alrededor del año 1882 y se convirtió en una de las máximas atracciones de la familia Podestá (Podestá, 1930). Posteriormente, José Podestá continuó interpretándolo hasta el momento en que se instaló en el Teatro Apolo y se apartó de las formas circenses. La renovación que produjo Pepino 88 en el espectáculo circense surgió de la inclusión de elementos y temas de la cultura rioplatense, que lo distinguían del *clown* inglés. En los programas era presentado como "El rey de los payasos criollos", "Lo más verdadero en su género, inventor de sus mayores novedades. Repertorio interminable. Único por sus cantos populares, discursos, problemas, chistes, etc" (Programa sin fecha, Archivo del INET). Raúl Castagnino (1953, 76) destacó su particular empleo de las técnicas del *clown* destacando su carácter renovador:

En el circo europeo, que establece escolar tipificación de especialidades para el payaso: blanco, *clown* inglés, Shakespeare-jester, augusto, trombo, *clown* acróbata, etc., no hubiera podido surgir fresca e inmediata, espontánea y unánimemente admitida, una figura cuya modalidad resumiera a todas las conocidas y además cantara, ejecutara la guitarra y el pistón, creara maquieta y sátiras políticas de explosivo eco en las graderías, como resulta la de Pepino 88, incorporada por José Podestá con la aprobación indiscutida de los públicos rioplatenses de fines del siglo pasado.

El público rioplatense estaba acostumbrado al *clown* a la inglesa con números para el público infantil, mientras que Pepino 88 se dirigía a los adultos. Sus números estaban compuestos por una heterogeneidad de técnicas: cómicos con un burro adiestrado, monólogos, escenas paródicas que partían de la observación costumbrista, dichos y canciones. Estas últimas podían estar relacionadas con el momento político que vivía el país, como en el caso de "Desesperación", en la que realizaba una crítica a la sociedad de la época por medio de la risa. Tal como propone Bajtin (1994), a partir del humor se

cuestionaba a la cultura oficial y en las canciones del payaso Pepino 88 el mundo entero era considerado bajo un aspecto jocoso. Así, la risa permitía percibir aspectos del mundo de un modo diferente pero no menos importante que desde el punto de vista serio:

De todo lo que veía  
me reía sin cesar,  
de lo triste, de lo alegre,  
del placer  
y del pesar  
De lo grande, de lo chico (Podestá, 1912,14).

La actuación y las representaciones de estos números constituyeron un verdadero antecedente de los procedimientos del actor popular que se desarrollarían con posterioridad en el sainete criollo, ya que el *clown* fue un: “verdadero introductor del monólogo satírico político social revisteril, a partir del chiste, la imitación, la canción intencionada, el decir, la copla, la pirueta, y de una incipiente maquieta que pulirían los actores nacionales posteriores” (Pellettieri, 2001, 18). Pepino 88 parodiaba los diversos tipos sociales y para representarlos no modificaba los signos del vestuario, ya que jamás abandonó el traje de payaso. Su actuación se basaba, aunque aún de un modo primitivo, en el procedimiento de la maquieta: la exageración y deformación del tono y del gesto. Así, caricaturizaba al compadrito de las orillas, tal como en “Semos mancos”; así como también parodiaba a los gringos en “Lo que yo he visto”, a partir de un italiano que se peleaba con su mujer y se expresaba en cocoliche; y en “El vendedor ambulante” presentaba al inmigrante italiano como un hombre ambicioso, únicamente interesado en ganar dinero para regresar a Italia, en cuya representación el cocoliche poseía un lugar central, tal como sucedería más tarde en el sainete:

Yo sólo pienso en ser rico  
per de car de trabacar  
e andarme con la familia,  
a l' Italia a descansar (Podestá, 1912, 42).

Otros tipos populares representados eran el vasco lechero, en la canción con ese título; los cocheros en “¡Qué vida la del cochero!”, y por último también parodiaba al discurso político en “Lo que yo he visto”, a través del personaje de un diputado. Por lo tanto, en sus números se ofrecían las representaciones que luego incluiría el sainete: inmigrantes, trabajadores y la parodia al discurso político.

El público de circo en Buenos Aires estaba compuesto por diversos sectores sociales. Esto provenía del propio carácter de mezcla que caracterizaba al espectáculo y en los casos en que se trataba de funciones conjuntas con compañías teatrales o de música, las mismas se realizaban en salas que también convocaban al público teatral culto. Sin embargo, dicha ampliación social era rechazada por algunos sectores que hacían oír sus quejas en los periódicos:

El teatro argentino en boga: Nos aseguran que deben tener lugar en él algunas exhibiciones ecuestres. Es decir que se convierte en circo de equitación, y andando el tiempo será también circo de gallos, toril u otra cosa peor. Esto se llama descender deplorablemente (*La Tribuna*, 9-1853)

En el anuncio de la Compañía Mágica del Profesor Herrmann (1959, Teatro Colón), se enfatizaba el origen aristocrático del habitual público asistente a las funciones, intentando apuntar a sectores altos de Buenos Aires y agregando a partir de dicha información una cuota de exotismo que también podía atraer al público popular:

El Sr. Herrmann tiene el honor de presentarse al ilustre público de Buenos Aires, deseando y creyendo serle agradable tal como les ha sido, con su presencia y ejecución artística a los monarcas que expresa a continuación: S.M. Imperial Nicolás y Alejandro de Rusia, a los Emperadores Fernando y José de Austria, a SM el Emperador de Brasil, a la familia imperial del sultán de Turquía, a S.M. Luis Felipe, al Rey de Bélgica, el Duque de Balantes y Flandes a S.M. Sudovico Rey de Baviera, y a los Reyes de Sajona, Gutenberg y Dinamarca, a la familia real de Holanda y Portugal, a su



Alteza Real el Duque de Cambridge, y su Alteza Imperial el Duque de Oldenburg (*El Nacional*, 5-1-1859)

Los diarios siempre hablaban de numerosas concurrencias. Los anuncios que hacían las compañías circenses en los periódicos siempre tendían a mantener informado al público de todas las novedades, además de captarlo a partir de la variedad y la originalidad. Esto se reforzaba con los juegos, apuestas y rifas que intentaban asegurar una mayor participación.

La permanencia en Buenos Aires de diversas compañías durante extensas temporadas, la regularidad de las visitas de grupos extranjeros y la existencia de funciones diarias en diversos horarios que podían ocupar la mayor parte de la semana, demuestran que existía un amplio público radicado en la ciudad. Este también estaba compuesto por algunos personajes de la elite dirigente, tal como lo recuerda José Podestá: "Recuerdo entre las muchas personalidades que allí nos aplaudieron al gran Sarmiento" (1930, 37). Con respecto al público del Circo Anselmi, un testimonio platea que en la ciudad de Buenos Aires en la década del noventa, se encontraba entre el público: el presidente de la República, Mitre, Pellegrini, Del Valle, y que las damas concurrían en fechas de gala (*La Razón*, 19-3-1933).

### **1.3. El espectáculo audiovisual de las pantomimas: las mezclas circo-teatro y los contactos cultura escrita-oralidad**

El circo ofrecía un espectáculo heterogéneo, constituido por una serie de partes netamente circenses: *clown*, trapecio, pruebas ecuestres, acrobacia, gimnasia, amaestramiento de animales y lucha. Por otra parte, se agregaban las pantomimas, que eran escenificaciones audiovisuales que aunque no empleaban diálogos se acercaban a la forma teatral y eran consideradas el número principal del programa con anuncios destacados en los periódicos. Estas podían integrarse en forma alternada con los otros números o bien constituyendo una parte diferenciada, generalmente ubicadas en el cierre de la

representación. Asimismo, podían existir compañías dedicadas exclusivamente a los espectáculos pantomímicos, aunque éstos eran casos excepcionales.<sup>11</sup>

Al no existir un texto dramático, ya que se trataba de espectáculos audiovisuales que no empleaban signos verbales, sólo se conservaron un conjunto argumentos y “guiones” de acciones que se publicaban en los periódicos de la época para anticipar al público las historias representadas. Otras veces, los argumentos podían repartirse entre los espectadores en forma de folleto en el momento previo a la función.<sup>12</sup>

Las compañías podían repetir las pantomimas que ya habían obtenido éxito en Europa o elaborar nuevas producciones. En este período se desarrollaron una diversidad de géneros de pantomimas, de los cuales un número considerable había comenzado en los inicios del circo, a principios del siglo XIX. Se trataba de las pantomimas cómicas, ecuestres, de gran espectáculo (combinaban el espacio del tablado y picadero), melodramáticas, las de cuadros vivos y arlequinadas (relacionadas con la comedia del arte). Otros géneros menos habituales a comienzos de siglo que se prefirieron en este período fueron las pantomimas-baile, las pantomimas fantásticas-mágicas y las pantomimas históricas o patrióticas. Al mismo tiempo, cada uno de los géneros pantomímicos se constituía a partir de diferentes mezclas: como era el caso de la pantomima baile en donde había música, danzas y escenas teatrales. También las pantomimas ecuestres proponían

---

<sup>11</sup> La compañía Artística y Mímica dirigida por Mathevet en el Teatro del Retiro, ofrecía programas que se especializaban en números gimnásticos, de fuerza y pantomimas de diversos géneros, tales como las pantomimas baile y las escenas vivientes. El siguiente programa muestra el espectáculo que se proponía, y de qué manera podían presentarse tres pantomimas en una misma función:

Primera Parte: Variación de Juegos Gimnásticos

Segunda Parte: El Puente de Arcoí, por el Sr. Mathevet

Tercera Parte: El coronel pintor por afeción, pantomima del Real Teatro de Cerburg en Londres

Cuarta Parte: Gran Baile del Arlequín Veneciano, ejecutado por el Sr. Víctor Renard, bailarín del teatro de Hodeon en París; recién llegado a esta capital contratado únicamente por dos funciones.

Quinta Parte: Panorama Viviente, representando varios grupos de mármol expuestos en el Vaticano de Roma.

La orquesta sostendrá los intermedios con agradables piezas de música (*El Nacional*, 26-4-1856).

<sup>12</sup> Se trataba de una práctica empleada también en la presentación de compañías teatrales extranjeras, tal fue el caso de la Compañía Dramática Francesa (Teatro El Porvenir, 21-5-1857) que a raíz de la representación del drama *Jocko*, anunciaba en el periódico: “se ha impreso el argumento para ser distribuido gratis a toda persona que toma una localidad” (*El Nacional*, 18-5-1857). Como la función se completaba con la participación de la Compañía Gimnástica que realizaba números de circo, era necesario asegurar la comprensión de un público que sin conocer el idioma podía acercarse atraído por la totalidad del programa.

dentro de sí el cruce entre lo dramático y lo circense, al incorporar sus habilidades en la escenificación pantomímica, como era el caso de las pruebas con caballos.

La pantomima era el número que generalmente constituía la mayor atracción del espectáculo circense porque en el mismo participaba la totalidad de los artistas de la compañía, además de utilizar un vestuario diseñado especialmente, se empleaban efectos tales como explosiones, además de las amplias posibilidades espaciales de la escena circense. El artista circense era poseedor de una multiplicidad de saberes escénicos que en el momento de la actuación pantomímica le permitían expresar tanto su especial manejo corporal, sus habilidades en la danza y la interpretación musical, así como los procedimientos cómicos y las técnicas gestuales desarrolladas en otros números.

La prolífica producción de pantomimas en el Río de la Plata en la segunda mitad del siglo XIX, propició la incorporación de elementos criollos que se incluían en las mismas y significaban una particular apropiación de los géneros europeos. Las compañías extranjeras y locales que tuvieron mayor relevancia en cuanto a la cantidad de representaciones de pantomimas así como en la evolución de las mismas fueron: la compañía de Madame Labarrere, el Gran Circo Oceánico, Real Compañía Ecuestre Inglesa dirigida por Harry Williams y los hermanos Jorge y Benjamin Hadwin, Compañía Ecuestre Italiana David Guillaume, Gran Compañía Ecuestre Norteamericana dirigida por los hermanos Carlo, Compañía Ecuestre y Gimnástica de Alejandro Loande y la familia criolla de los hermanos Podestá.

Madame Labarrere (1858, Teatro de la Victoria) ofrecía extensos programas que alternaban números de animales con pantomimas. La función podía constituirse por tres pantomimas, tal como lo planteaba el siguiente programa: “Primera Parte: pantomima de la descripción de los animales y descripción de la creación de Adán y Eva. Tercera Parte: ilustraciones de las pasiones de la desesperación. Quinta parte: pantomima ‘Los celos’ ” (*El Nacional*, 8-4-1858). Esto demuestra la gran diversidad de géneros que se podían presentar en una misma función y que no siempre la pantomima se ubicaba al final del programa como “segunda parte”, sino que existían infinitas variantes.

La Compañía Ecuestre y Gimnástica de Alejandro Loande (Mayo-Junio de 1859, Teatro Hipodromo en la Plaza de Monserrat), además de anunciar pruebas con título

argentino, presentó una pantomima que es posible caracterizar como “gauchesca unipersonal”:

Por primera vez, el Sr. Domingo Araujo ejecutará una nueva escena compuesta expresamente en obsequio al beneficio de él mismo a la gran carrera titulada: “El gaucho porteño”, en tres cuadros con transformaciones de vestuario. Nombre de los cuadros: 1)El gaucho, 2)El gaucho soldado, 3) El salvador de la Patria (*El Nacional*, 6-6-1859).

Se trataba de una pantomima ecuestre, que puede ser considerada un antecedente temprano de la pantomima gauchesca que se configuró en 1884 con *Juan Moreira*, realizada por la familia Podestá en la compañía de los hermanos Carlo. Es decir que la evolución de la pantomima criolla siguió un proceso de desarrollo extenso, que se basó en la apropiación de los modelos europeos, en este caso la pantomima ecuestre, que se tomaba en préstamo para luego incorporar en la misma elementos de la cultura criolla.

Otro circo extranjero que representó pantomimas fue el Gran Circo Oceánico (1862, 1863), que anunciaba la pantomima popular inglesa *Jack, el matador de gigantes*, “Con música a propósito, maquinaria, chascos, metamorfosis y costumes” (*La Nación*, 12-12-1862). En año nuevo se ejecutó una nueva alegoría ecuestre titulada *El destino de la América* “Compuesta por el director expresamente para esta función y respetuosamente dedicada a los héroes de Pavón”:

Personal:

La Diosa de la libertad de Norte América, Srta. J. Worlaud

La Diosa de la libertad de Sud América Sra. M.T. Ormond.

El Espíritu de la libertad del mundo, Srta. Kate Ormond.

Incidente:

1°. Las banderas nacionales de las Repúblicas de Estados Unidos y Confederación Argentina y sus músicas nacionales entrelazadas y unidas, en medio de pruebas ecuestres difíciles y cuadros movibles.

2°.Cuadro ecuestre (la Srta Kate Ormond montada en el caballo Kiram) celebrando las dos épocas más memorables de la historia americana, el 4 de julio de 1776 y el 25 de mayo de 1810 (*La Nación*, 30-12-1862).

Así, se combinaban la espectacularidad de las enormes dimensiones de la escena circense, la música, las pruebas ecuestres, las imágenes y el dinamismo de la puesta en escena para constituir espectáculos que potenciaban los signos audiovisuales entrecruzando lo plástico, la puesta en escena teatral –sin empleo de la palabra- y lo musical. Otras pantomimas representadas en esta compañía fueron *La madre Ganza o el Huevo de oro* (*El Nacional*, 3-1-1863), en algunos anuncios presentada como pantomima para niños o bien como pantomima cómica y mágica “con pruebas extraordinarias, metamorfosis asombrosas, contratiempos cómicos, cambios mágicos”.

En el Circo Arena, se presentaba la Real Compañía Ecuestre Inglesa dirigida por Harry Williams y los hermanos Jorge y Benjamin Hadwin (*El Nacional*, 1-12-1875), que se especializaba en números ecuestres así como en representaciones de pantomimas, en esa temporada anunció “la famosa pantomima” *Cendrillon* (*El Nacional*, 11-1-1876), que era una pantomima cómica. Luego, representó la pantomima de gran espectáculo ecuestre *La caza del ciervo*, ejecutada por toda la compañía y veinte caballos. En el anuncio periodístico se presentaban detalladamente personajes e intérpretes, elemento que demuestra que se ofrecían historias de cierta complejidad. La misma se dividía en cuatro partes que se integraban por una cantidad de escenas, en las cuales se indicaban las acciones principales. Es posible advertir que este tipo de anuncios publicados en los periódicos servían tanto como publicidad como para adelantar una sinopsis argumental, que proponía una apoyatura escrita para un tipo de representación que omitía el empleo de la palabra y de este modo ofrecía al espectador una serie de informaciones que le permitirían comprender mejor el espectáculo. La transcripción de algunos fragmentos permite comprender como era la puesta en escena de una pantomima:

Parte Segunda: La madrugada. Preparativos para la fiesta. El rendez-vus. Llegada de Lord Briggs y su séquito. La apuesta. El grandioso salto, pasando sobre una mesa de dos metros de largo preparada para un banquete de 25

cubiertos, ejecutado por el célebre caballo Otello. La caída de Lord Bridggs. Baile cómico ejecutado por Tony el imbécil. La señal. El ciervo!! El ciervo!! Parte tercera: La gran caza del ciervo, con atrevidos saltos de barreras, palizadas, montañas, cascadas, etc, del principio del circo al fondo del escenario del teatro (en esta escena será empleado todo el circo y el palco escénico, con nuevas decoraciones expresamente pintadas para esta grandiosa pantomima) (*El Nacional*, 5-2-1876).

Esta pantomima finalizaba con la muerte del ciervo y un gran paseo con antorchas y fuegos de Bengala. La existencia de argumentos escritos permite suponer que este era el tipo de registro que se hacía de las representaciones, elemento que luego permitía su circulación y transmisión entre diversas compañías, quienes para realizar las pantomimas partían de estos guiones que presentaban el esqueleto de las acciones centrales. Otra modalidad cuando se trataba de producir nuevas pantomimas, consistía en un sistema de apropiaciones de la cultura escrita, o bien en reelaboraciones de pantomimas anteriores. La intriga de *La caza del ciervo* combinaba la espectacularidad de la acción en las escenas de la caza y en las fiestas, además de la introducción de lo sentimental y lo cómico en otras escenas. La puesta en escena se basaba en las múltiples posibilidades de espacialización del circo, empleando todas las zonas espaciales del picadero y palco escénico, a los que se sumaba el empleo de decorados pintados que reproducían cascadas, montañas y otros elementos que permitían representar miméticamente el bosque en donde se realizaba la caza. Con respecto a las acciones se combinaban situaciones teatrales con números más cercanos a lo circense: el salto del caballo a la mesa, las escenas de caza, la escena cómica del Tony, el paseo con antorchas y fuegos de Bengala. Se trataba de una sucesión de efectos de gran atracción: los bailes, las pruebas, un gran número de caballos, innumerables intérpretes y fuego. La música y el vestuario se sumaban como otros signos escénicos de gran relevancia que colaboraban en la construcción del gran espectáculo audiovisual que eran las pantomimas.

En enero de 1881 en el Politeama Argentino, trabajaba la Compañía Ecuestre Italiana Natale Guillaume, que ya había visitado el país en 1875 y 1876,<sup>13</sup> la cual se destacó por las pantomimas presentadas. Estas obtuvieron una considerable repercusión en los periódicos de la época e incidieron en el desarrollo de la puesta en escena del espectáculo pantomímico en el Río de la Plata. Una de las mayores atracciones que ofrecieron fue la pantomima-baile *Pedro Micca*, que según se anunciaba ya había tenido éxito en Europa. El despliegue era tal, que para ensayar debieron suspender las dos funciones anteriores al estreno. La representación contenía escenas de bailes de campesinos, de batallas y finalmente una explosión en la que moría Pedro Micca. En el diario se publicó una síntesis del argumento -que se repitió en días siguientes- en el cual se informaba lo siguiente: "Nuestros lectores pueden buscar un folleto que ha hecho imprimir la empresa del Politeama, y encontrarán en él todos los detalles" (*La Nación*, 13-1-1881, Noticias), evidenciando que el público letrado podía acercarse al espectáculo de otra manera, además de demostrar que la complejidad visual y narrativa podía requerir de una explicación exterior al mismo.<sup>14</sup> Luego, se estrenó la pantomima-baile *Los dos Tartufos burlados*, que se trataba de una clara apropiación del texto de Molière. Nuevamente, el periódico anunciaba que se había impreso en un folleto el argumento que se iba a repartir a los concurrentes para mejor inteligencia de la pantomima (*La Nación*, 28-1-1881). La distribución de folletos impresos con el argumento posee la relevancia de significar un primer tránsito hacia la incorporación de la cultura escrita a la pantomima que, más tarde, se pondría en práctica con *Juan Moreira*.

En marzo de 1884 se presentó la Gran Compañía Ecuestre Norteamericana bajo la dirección de los hermanos Carlo. Esta compañía también se caracterizó por presentar pantomimas que ofrecían un enorme despliegue escénico. La prensa de la época le otorgó notoriedad dedicándole un espacio de mayor importancia en la sección de noticias (*La*

---

<sup>13</sup> En ese momento también estrenan las pantomimas *Crocco* (*El Nacional*, 27-3-1875) y *Los brigantes de la Calabria* (*El Nacional*, 7-4-75).

<sup>14</sup> En el periódico sintetizan el hecho histórico que servía de argumento a la pantomima: Pedro Micca, un heroico soldado de Turín, durante el sitio del ejército francés, en 1706, ofrece su vida a cambio de la salvación de su patria (*La Nación*, 13-1-81, Noticias). Unos días más adelante publicaban un resumen argumental: comienza con una fiesta de campesinos con baile antes de que partan los soldados mandados por Pedro Micca, atraviesan una serie de conspiraciones, hasta enfrentarse con los enemigos, finaliza con explosiones y lucha. Estaba dividido en cinco cuadros: introducción mimo danzante por el cuerpo de baile y baile característico; paso de carácter; marcha bailable de tambores; valse bailado por todo el cuerpo de baile (*La Nación*, 16-1-1881). Se repitió varios días.

*Nación*, 11-3-1884). La misma estrenó una pantomima fantástica que fue anunciada como la atracción del espectáculo: *Una noche en Pekin o un baile chino* (2-4-1884) “en la que tomarán parte todos los artistas de la compañía, diez bailarinas, 24 muchachos, trajes hechos expresamente, *mise en scène* con todo el lujo y el aparato que requiere.” (*La Nación*, 2-4-1884, Cartelera espectáculos). Poco antes del estreno de la pantomima gauchesca *Juan Moreira*, en una función de gala se anunció como atracción de la velada la pantomima *Los bandidos de Sierra Morena* (13-6-1884). Finalmente, el 26 de junio se anunció, a raíz de una función a beneficio de los hermanos Carlo, que el miércoles 2 de julio se representaría “una gran pantomima titulada *Juan Moreira*, sacada de la novela del mismo nombre, del Sr. Eduardo Gutiérrez. Los ensayos se prosiguen activamente bajo la dirección del Sr. Gutiérrez” (*La Nación*, 26-6-1884, sección Noticias). Mientras ensayaban, repitieron la pantomima *El terrible cacique Tripailot* (*La Nación*, 26-6-1884, Cartelera de Espectáculos). Luego de la primera función se comentó la repercusión producida por “la pantomima *Juan Moreira*, que ha despertado en alto grado la curiosidad popular llevando a dicho centro de diversión públicos numerosísimos” (*La Nación*, 4-7-1884, sección Noticias). Los periódicos comenzaron a nombrarla como “escena mimica nacional” o “gran escena mimica argentina”, reconociendo su diferencia y novedad con respecto a otros géneros de pantomima europeos por su incorporación de elementos criollos.<sup>15</sup> Por lo tanto, “la escena mimica nacional” *Juan Moreira*, representó la consolidación del circo criollo en un espectáculo de mayor envergadura, puesto que ya no se trataba de intercambios entre el circo europeo y el criollo en breves números o en pequeñas pantomimas. Además, se proponía una nueva mezcla entre el folletín y el circo, en tanto la pantomima retomaba personajes y situaciones de la novela *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, que había sido publicado por entregas entre 1879 y 1880 en el diario *La patria Argentina*. *Juan Moreira* se apropió de la estructura y de los procedimientos de puesta en escena de las pantomimas europeas, puesto que se trataba de una serie de cuadros disímiles en los que se sucedían escenas dramatizadas, escenas de predominio ecuestre, otras de baile y música, enfrentamientos entre gauchos con cuchillos al modo de los números circenses que

<sup>15</sup> En la última semana de funciones se representó los días 10 y 11, en esta última se anunció el estreno de los payadores Clemencio Pereyra y Joaquín Almena, además de los guitarreros Guardi y Pedro Sarmiento (*El Diario*, 11-7-1884), de tal modo se aprecia cómo se renovaba y transformaba la representación con nuevos artistas. Por último, la representan el domingo 13 en dos funciones, luego la compañía de los hermanos Carlo se embarcó y abandonó el país (15-7-1884). Habían llegado a las 121 funciones.



exhibían las destrezas con armas y escenas costumbristas con comidas criollas como el asado. Por lo tanto, propuso elementos de diversos géneros de pantomima, ya que en la misma se podían reconocer las pantomimas baile, las ecuestres y las de gran espectáculo. En 1886, al incorporar el texto en una versión dialogada se mantuvo el tipo de puesta en escena nacida de la pantomima y se fueron incorporando elementos nuevos, tales como los personajes caricaturescos surgidos en improvisaciones.

En general, las grandes compañías realizaban pantomimas en las que se concentraba el mayor despliegue de producción. Se trataba de un espectáculo realizado frecuentemente por artistas analfabetos, en el que, sin embargo, existían ciertas formas de apropiación de la cultura letrada. Este era el caso de la producción local, según relataba Pepe Podestá: “Sus motivos nacían de recuerdos: tal obra de Molière, vista u oída; tal otra de algún clásico español, o cosas que se nos ocurrían” (*Crítica*, 20-2-1925).

En las pantomimas se empleaba una forma de registro escrito a partir de guiones de acciones que cumplía diversas funciones: 1) Permitir la circulación de las pantomimas entre diversas compañías y asegurar su registro para posibles reestrenos. 2) El empleo publicitario en los periódicos para adelantar al público los atractivos de la historia y de la puesta en escena. 3) Ofrecer al espectador de circo mayor información acerca de la intriga y los personajes, equilibrando la ausencia de la palabra con los folletos que se distribuían entre el público en la misma función o por medio de anuncios periodísticos previos. Es posible pensar que las pantomimas, a medida que evolucionaron, se tornaron más complejas narrativamente, tanto en la intriga, en la puesta en escena y en la cantidad de personajes. Entonces, fue necesaria una explicación externa por medio de la cultura escrita que se incorporaba en forma de folleto o de publicación en los periódicos, en el momento anterior a la representación.

Finalmente, es posible concluir que entre 1881 y 1884 se produjo la evolución de una serie de aspectos del espectáculo circense que luego posibilitaron la concreción de las diversas versiones de *Juan Moreira*. Por un lado, la incorporación de un texto escrito a una pantomima, como fue el caso de la compañía Guillaume en 1881, que configuró una práctica novedosa para la época. Si bien el folleto que narraba la historia debía leerse previamente a la representación, significaba un intento de interrelación entre un texto escrito y la pantomima; sólo restaba dar un paso y hacer hablar a los personajes en escena.

En consecuencia, es posible considerar esta práctica como un antecedente de la posterior incorporación del texto dramático a la pantomima *Juan Moreira* en 1886.

Asimismo, en estos años se produjo un afianzamiento del espectáculo pantomímico en Buenos Aires y una incorporación cada vez más frecuente de elementos de la cultura criolla en las formas de circo europeo. Esto comenzó con la pantomima gauchesca unipersonal *El gaucho porteño* (1859), de la Compañía Ecuestre y gimnástica de Alejandro Loande y finalizó con *Juan Moreira* (1884), de los Podestá en el circo de los hermanos Carlo.

## **2. Los inicios de la cinematografía argentina y los intercambios circo-gauchesca-sainete-cinematografía**

### **2.1. Las primeras experiencias: los espectáculos ópticos**

En el transcurso del siglo XIX, se desarrollaron espectáculos que pueden ser considerados antecedentes de la cinematografía de los primeros tiempos. Estos eran ofrecidos en los circos y en las salas de vistas ópticas. De su realización en los circos existen menor cantidad de noticias, pero aún así de relevancia, ya que planteaban tempranos intercambios entre el espectáculo circense y las manifestaciones audiovisuales previas al nacimiento de la cinematografía. Este fue el caso del espectáculo del “cosmorama” en el Circo Olímpico de Juan Wynn, en la primera mitad del siglo XIX, cuya existencia se conoce a partir de un aviso de venta del aparato, publicado por el periódico *British Packett* a causa de la muerte del propietario del circo en 1840. El cosmorama era un aparato óptico, con el que se podían ver aumentados los objetos mediante una cámara oscura, haciendo aparecer pinturas con un gran efecto de realidad; el del circo Olímpico estaba compuesto por cien vistas plegables y doce lentes de aumento con sus respectivos candeleros para la iluminación (Méndez Avellaneda, 1986).

Un espectáculo óptico incluido en una función circense del que poseemos documentos, fue un número de “sombras fantasmagóricas” realizado en 1883 en la sala de circo Politeama, en la que “Patrizio’s Illusionist Company” presentó un acto de prestidigitación, juegos malabares, y por último el Sr. Mottini realizó el número “Las

sombras fantasmagóricas” (*La Nación* 15-7-1883, “Los ilusionistas”). El efecto producido por la representación fue tal que el periódico le dedicó un extenso y detallado artículo que describía con precisión las características del número, completamente anticipadoras de lo que más tarde sería el espectáculo del cinematógrafo:

En medio del pasaje central de la platea, se colocó un foco de luz eléctrica, dirigido hacia el escenario, en el cual se veía un telón de lienzo blanco. Se oscureció después la sala del teatro. El Sr. Mottini se colocó delante del foco eléctrico y merced a cierta disposición que daba a sus brazos y manos aparecían en el lienzo blanco, con la pureza de contornos con que proyecta las sombras la luz eléctrica, diferentes figuras. Fue la primera un conejo. Todo fue aparecer la sombra de este animal y empezar el público a manifestar claramente su desconcierto. Luego apareció un gato, luego un pato o algo semejante, y después una cabeza de caballo. Todas estas figuras eran de una fidelidad perfecta, pero el público seguía siempre haciendo demostraciones hostiles. En seguida apareció un púlpito y junto a él un sacerdote. Aquí el público aplaudió, y estalló en una franca carcajada, cuando vio que el sacerdote subía lentamente al púlpito y predicaba desde él, accionando como pudiera hacerlo el más correcto orador sagrado. Desaparecieron entre aplausos púlpito y sacerdote, y surgieron dos figuras: una mujer y un hombre. En sus movimientos denotaban la volcánica pasión que los consumía. Entre los interminables besos y abrazos de los enamorados, y las carcajadas y aplausos del público, terminó el Sr. Mottini su parte (*La Nación*, 15-7-1883).

Luego, continuaron en el mismo espectáculo otras apariciones fantásticas, que el periódico mencionó del siguiente modo: “Las apariciones fantásticas “impalpables” no son una novedad para nuestro público. Después de aparecer diablillos, esqueletos, etc, terminaron las apariciones y con ellas el espectáculo” (*La Nación* 15-7-1883). El nombre fantasmagoría designaba en esos años a las proyecciones de linterna mágica y sombras chinescas muy difundidas en la época. El espectáculo de sombras descrito por el periódico

anteriormente citado, propone los elementos básicos que luego conformarían el dispositivo cinematográfico en sus primeros tiempos, el telón blanco se convertiría en la pantalla, las sombras y la luz eléctrica en el cinematógrafo, el público se mantendría rodeando el aparato desordenadamente en la sala oscura, y los relatos incluirían -tal como aquí ofrecían las figuras de las sombras- la comicidad, lo sentimental y la fascinación por la capacidad de reproducción tecnológica. Asimismo, se evidencia que el circo se constituía como espectáculo híbrido que realizaba intercambios no sólo con formas artísticas cercanas a la puesta en escena teatral, a la danza y la música como era el caso de las pantomimas, sino también con los espectáculos de vistas ópticas.

A mediados del siglo XIX, las ciudades de Europa y América y en especial Estados Unidos, contaban con pequeñas salas dedicadas especialmente a espectáculos de linterna mágica. También se exhibían “dioramas” que eran largos lienzos pintados con escenas y paisajes que se desenrollaban o desplegaban ante el público iluminados con candilejas. Otras exhibiciones eran las de vistas simples o estereoscópicas, los “cosmoramas” que eran panoramas de ciudades presentados a través de cristales cóncavos y los “polioramas” que eran una linterna mágica de distintos tubos, por cada uno de los cuales se pasaba una parte del movimiento que se quería provocar en la pantalla.

Las exhibiciones se realizaban en salas especiales de Buenos Aires, de las cuales se registra su existencia desde la primera mitad del siglo XIX. *El British Packett*, del 4 y 11 de noviembre de 1826 publicó un aviso por el cual anunciaba a los clientes de la Fonda de Comercio, en la calle 25 de Mayo N° 11, la exhibición del “Panorama” consistente en vistas de la ciudad de Edinburgo, sus arsenales, iglesias, hospitales y puerto (Méndez Avellaneda, 1986).

Vicente Gesualdo (1988) reconstruye a partir de diversos documentos tales como los remates de bienes publicados en periódicos del siglo XIX, las cartas e inventarios de bienes, la existencia de aparatos proyectores de imágenes o juguetes ópticos en Buenos Aires.<sup>16</sup> El mismo historiador señala que en el pequeño teatro de la calle Cangallo N° 94,

---

<sup>16</sup> En la primera mitad del siglo XIX se registran diversas linternas mágicas. Una de las primeras fue una linterna mágica perteneciente al padre Juan Bautista Goiburú, quien enseñaba en el Colegio San Carlos y en el Real Seminario Conciliar en los que realizaba frecuentes exhibiciones de linterna mágica. Una vez fallecido, en 1813, sus parientes realizaban exhibiciones privadas en su casa, ya que lo había heredado Pedro Pisacarri, de quien al morir en 1843 al rematarse sus bienes se publicó la existencia de “Una óptica de aumento con sus correspondientes vistas” (*La Gaceta Mercantil y El Diario de la tarde*, 30 de octubre, citado

llamado Teatro Mecánico y Gabinete Óptico, en julio de 1844 hubo una función con vistas de Londres, Génova, Constantinopla, el Cabildo y la Recova; así como se proyectaron vistas de ciudades europeas y también del Cabildo y la Recova de Buenos Aires, a beneficio de las viudas de federales muertos en la batalla de “India muerta”, en marzo de 1845, por medio de la linterna mágica de Gregorio Ibarra que era un comerciante porteño. Alrededor del año 1840, existían salones de vistas que realizaban exhibiciones: linternas mágicas, panoramas o dioramas, cosmoramas, a las que se agregaba acompañamiento musical en escena por medio de órganos o pianos. Después de la caída de Rosas en 1852, tuvieron un mayor auge en Buenos Aires las salas en las que se exhibían vistas ópticas acompañadas de ejecuciones musicales, a las que se agregaban además de los conocidos paisajes, escenas de batallas locales y extranjeras. Por sus características de cierto lujo arquitectónico y por las noticias existentes, se puede inferir que los concurrentes eran sectores sociales altos. El Salón de Recreo, contiguo al Club del Progreso, fue inaugurado en 1856, era espacioso y se encontraba adornado de manera lujosa, en el que se exhibieron vidrios redondos que ofrecían los siguientes títulos: Garibaldi en Aspromonte, Victoria de Pavón, Batalla de Caseros. El Salón de las Delicias, se inauguró en marzo de 1860, en Rivadavia N° 333, en el que se ofrecían vistas de la batalla de Pavón, un panorama de Palermo, vistas de Río de Janeiro, el atentado de Orsini a Napoleón III.

Otra sala fue el Museo Diorámico, en la calle de Representantes N° 1, en la que se anunciaba la función del siguiente modo: “En esta elegante sala, punto de reunión de la sociedad distinguida, además de los lindos trozos de música ejecutados sobre el órgano expresivo a repercusión y el piano, por los Sres. Espinosa y su compañero Arisaga, se exhibirá una hermosa colección de vistas variadas y escogidas de los mejores autores extranjeros y del país” (*El Nacional*, 26-4-1856).

En la década siguiente en los periódicos se enunciaban exhibiciones frecuentes. En el Gabinete Óptico, de la calle Belgrano N° 273, en 1862, se ofrecían excelentes vistas y ejecuciones de piano a cargo de un profesor. En el Salón de las Delicias y Nuevo Salón de Recreo (Recova Nueva N° 192) exhibían vistas de las ruinas de Mendoza luego de un

---

por Gesualdo, 1988, 71). Otra linterna mágica fue la de J. King, un norteamericano que en 1821 ingresó al ejército, y obtuvo de un comerciante inglés una linterna con sus vistas alimentada a kerosene, además de varios cristales cóncavos y convexos para ampliar las imágenes, con las cuales realizó exhibiciones en San Luis, San Juan, Tucumán.

terremoto. También se expusieron fotos del terremoto en el Café Republicano, en la calle Victoria N° 308. Un fotógrafo tomó fotos de la campaña de Pavón y las exhibió en el Salón Nacional, de la calle Artes N° 116, en 1862. En este salón también se exhibieron vistas de Rosario, la Aduana de Santa Fé, el Coronel Charlone con su batallón frente a ese edificio (Gesualdo, 1988).

En 1864, en el Teatro de Oriente, se anunciaron vistas, así como en el Nuevo Salón Óptico Mecánico, ubicado en Rivadavia N° 363, se anunciaba en junio 1864 que tenían en exhibición las siguientes vistas, programa que evidencia que las mismas eran pinturas o reproducciones de fotografías, las cuales alternaban paisajes y escenas locales con las vistas extranjeras:

La ciudad de Nápoles con el Vesubio en erupción

Muerte de Camila O’Gorman (de un cuadro de Du Mesnil de 1862)

La ciudad de Mendoza antes del terremoto (fotos de Alfonso Alexander, fotógrafo alemán que las tomó en 1858)

Toma de Palermo por Garibaldi (Gesualdo, 1988,76).

En 1865 se exhibieron vistas de acorazados brasileños en el Gabinete Óptico de la calle Perú N° 3, en el cual se completaba el espectáculo con un relator que explicaba los detalles técnicos de estos blindados (Gesualdo, 1988). La presencia de un relator que explicaba las imágenes, como una figura usual en los espectáculos de vistas ópticas permite pensar que también se empleó posteriormente en el cinematógrafo en Buenos Aires.

En 1896, en Buenos Aires, se ofrecieron las primeras “vistas animadas”. El periódico *La Nación* (11-7-1896) anunció: “En breve en el teatro Odeón funcionará el curioso aparato óptico Cinematógrafo, con el que los espectadores verán las escenas más animadas de célebres paisajes”. Luego, diversos locales porteños ofrecían exhibiciones cinematográficas.

## 2.2. La primera fase de la cinematografía nacional

Según André Gaudreault (2000, 2004) la cinematografía de los primeros tiempos, especialmente durante los primeros diez años de su nacimiento, se sirvió de las series culturales de la época -en general las populares- para reproducirlas o prolongarlas. Así, sostiene Gaudreault, las vistas animadas se constituyeron como un *bricolage*, y pueden ser estudiadas como la última fase de otras series culturales.<sup>17</sup> Para estudiar el proceso de la cinematografía de los primeros tiempos señala tres fases, la primera es la de “captación-restitución”, la segunda es la de “mostración” o de “cinematografía-atracción” y la tercera es la de “integración narrativa”. Los procedimientos constructivos propios de las primeras fases provienen de otras series culturales y en la tercera se consigue una mayor especificidad.

Según esta perspectiva, aquí se propone pensar este proceso en el marco de la cinematografía argentina, ya que el autor lo ha estudiado a partir de un corpus de películas europeas y norteamericanas, por lo tanto parece necesario plantear de qué manera se sucedieron las diversas fases en la producción nacional y con qué tradiciones culturales propias arraigaron. Se trata de una hipótesis sugerente, puesto que los primeros años de la cinematografía en Buenos Aires se desarrollaron en un momento pleno de manifestaciones culturales populares que establecieron continuos intercambios y préstamos. Nuestra tesis sostiene que la primera y la segunda fase de nuestra cinematografía se sirvieron especialmente de las vistas ópticas, del espectáculo de circo, del teatro gauchesco y del sainete. La tercera fase, que será estudiada en el Capítulo VI, se configuró con mayor autonomía, no obstante, aún estableció intercambios con el tango, además de continuar tomando en préstamo elementos del sainete.

Como dijimos antes, en 1896 comenzaron a realizarse las primeras funciones de cinematógrafo en Buenos Aires, y un año después se inició la producción cinematográfica local con la realización de los primeros films a cargo de los pioneros Enrique Lepage,

---

<sup>17</sup> Gaudreault propone la denominación “cinematografía de los primeros tiempos” o “cinematografía-atracción”, con la intención de diferenciar esa fase de la del “cine” tal como se entendió después de la institucionalización. A partir de aquí, tomamos los conceptos del libro (*Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Milano, Editrice Il Castoro, 2004) y artículos citados en la bibliografía, así como del Seminario de doctorado dictado por André Gaudreault en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) en el año 2003: “El cine de los primeros tiempos: la atracción”.

dueño de la Casa de Fotografías Lepage, y sus colaboradores Eugenio Py, operador de cámaras, y Max Glüksmann, que en 1908 se convirtió en dueño de la empresa. Algunas de estas vistas animadas fueron *La bandera argentina* (1897),<sup>18</sup> *El arribo del Presidente de los Estados Unidos del Brasil doctor Campos Salles al puerto de Buenos Aires* (1900), y *El Presidente de la Nación Victorino de la Plaza llega al palacio del Congreso para proceder a inaugurar un nuevo período legislativo* (1901). Las películas se ocupaban de registrar eventos organizados por el Estado, inauguraciones de distintas obras y diversos actos o desfiles militares (Marrone, 2003). Esta tendencia continuó en películas posteriores como *Desfiles de carrozas del Centenario* (1910), que captó imágenes de los festejos de los cien años de la independencia. A éstas se agregan películas como *Regatas internacionales en el río Luján* (1913), *Cacería del zorro en el Talar de Pacheco* (1913), *Jornadas en el Golf Club de Mar del Plata* (1914), *Paseos matinales por Palermo* (1915), en las que según Marrone (2003, 35) es posible señalar una característica sobresaliente:

La elite es la única protagonista de estos films, y cuando los “otros” son representados, su participación queda diluida en una dimensión coral y subalterna. El principal interés era en ese momento, publicitar a un patriciado que se volvía más aristocrático mostrando sus intensas horas de ocio y recreación, tratando sus ceremonias íntimas, enlaces y funerales como si fueran actos de Estado.

La mayor parte de estas películas, sobre todo las primeras producciones, corresponden a una primera fase en la cual predomina un tipo de producción que por sobre todo valora las posibilidades de registro del cinematógrafo, a la que André Gaudreault (2000, 2004) al estudiar el cine de los primeros tiempos denomina “fase de captación-restitución”. Esta se caracteriza por considerar al cinematógrafo fundamentalmente como *novelty*, es decir como curiosidad y novedad, así como por su capacidad de reproducción de otras series culturales. Estas primeras películas se sirven especialmente de la serie de la fotografía y de los espectáculos de vistas ópticas, sin intentar intervenir -o haciéndolo en

---

<sup>18</sup>Domingo Di Núbila señala que según referencias verbales fue un brevisimo film (1998).



forma mínima- en los aspectos profílmicos (puesta en escena) o en los elementos filmográficos (puesta en cuadro y montaje).<sup>19</sup>

En 1911 Federico Valle fundó Cinematografía Valle, y se agregó al grupo de los pioneros del cinematógrafo, comenzó titulando films extranjeros, luego realizó películas y el primer noticiero cinematográfico *Film Revista Valle*, entre 1920 y 1930. La mayor parte de estas películas, que promocionaban las obras de industrias, comercios y municipalidades, se realizaron entre 1922 y 1930. Las mismas, predominantemente, pertenecen a las dos siguientes fases de la cinematografía de los primeros tiempos, en las que se interviene en los materiales filmográficos y profílmicos.

### **2.3. La segunda fase de mostración o de cinematografía-atracción**

Otro conjunto de películas, consideradas “las primeras argumentales”, fueron *La revolución de Mayo* (1909), *El fusilamiento de Dorrego* (1910), *Muerte civil* (1910), *Tierra baja* (1910) y *Juan Moreira* (1910), dirigidas por Mario Gallo. En *Juan Moreira* actuó Enrique Muiño y colaboró en la adaptación el dramaturgo José González Castillo. En otros films colaboraron actores del teatro popular de la época como Pablo Podestá, Roberto Casaux, Elías Alippi, Alberto Ballerini y Salvador Rosich. Estos films pertenecen a una segunda fase de apropiación del dispositivo denominada “fase de mostración” -según Gaudreault (2000, 2004)-, en la que ya existe una intencionalidad por parte del cinematografista de actuar sobre la representación. Las películas antes mencionadas se encuentran compuestas por una serie de cuadros generales únicos, es decir que, fundamentalmente, se concentran en manipular la puesta en escena. En esta fase, una de las vertientes apunta a la manipulación de lo profílmico y otra de lo filmográfico, y ambas pertenecen al “paradigma de la atracción”, que es el procedimiento principal en la fase secundaria. La fase de la “cinematografía-atracción” es un laboratorio que va a permitir el

---

<sup>19</sup> “Lo profílmico y lo filmográfico son de ese modo considerados como las dos grandes áreas en el seno de las cuales la instancia de producción de una película puede abandonarse a sus actividades de manipulación. De un lado, lo profílmico, todas esas operaciones de manipulación de objetos y temas que serán captados por la cámara, es decir, la puesta en escena, de otro, lo filmográfico, todas las actividades que manifiestan lo que he definido como la puesta en cuadro (corolario del rodaje, o más propiamente, de la “filmación”) y la puesta en cadena (corolario del montaje)” (Gaudreault, 1992, 37).

desarrollo del relato cinematográfico, pero la narración que recién emerge se encuentra aún sometida a los artificios que buscan generar atracción.

Tom Gunning (1991, 59-62) señala que en esta segunda fase se enfatiza lo espectacular, a partir de la atracción que es el elemento cautivante o el momento de puro virtuosismo visual empleado para encender la curiosidad o la capacidad de asombro del espectador; inicialmente, fue la reproducción del movimiento, más tarde la variedad de trucos y transformaciones al estilo George Méliès. La temporalidad de las atracciones se funda en la inmediatez, a partir de instantes intensos de actividad y golpes de sorpresa que no intentan desarrollar una trayectoria narrativa ni un universo diegético coherente. Se trata de una simple acción que tiende a la brevedad: “El acto de mostración en que el cine de atracciones se basa se presenta a sí mismo como una irrupción temporal más que un desarrollo temporal”.

*Amalia* (1916), fue dirigida por Enrique García Velloso, que era un escritor teatral representativo. Aquí adaptó la novela de José Mármol, producida por Max Glücksmann, con fotografía de Eugenio Py e interpretada por figuras de la elite porteña. A pesar de ser una producción unos años posterior a las primeras argumentales, se mantiene dentro de la tendencia de la segunda fase que realiza puras manipulaciones en los aspectos profílmicos, es decir que aún se concentra principalmente en los elementos concernientes a la puesta en escena (escenarios, actuación y vestuario). Se trata de una serie de amplios cuadros autónomos, en los que se presentan escasos acercamientos siempre ocasionados por los movimientos de los actores, de larga duración, a veces fragmentados por los intertítulos, con variedad de escenarios interiores y exteriores. Hacia el final de la película se intensifican las atracciones consistentes en bailes (minué federal, gato), persecuciones, escapes y luchas con espadas.

Una serie de películas se presentan como una evolución de esta segunda fase, tales como *Nobleza gaucha* (1915), realizada por Humberto Cairo y los fotógrafos Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, en cuyo guión participa José González Castillo quien incorpora textos de *Martín Fierro*, de José Hernández; *Hasta después de muerta* (1916), dirigida por Florencio Parravicini, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche; y *Juan sin ropa* (1919), dirigida por George Benoit, con guión de José González Castillo.

La mayoría de estas películas se conservan en estado incompleto, aunque no obstante es posible su análisis y también observar ya desde esta primera enumeración el contacto con otras series culturales populares, a partir de la participación de autores y actores teatrales, además de la relación con producciones literarias, mezclas que caracterizan a las primeras fases del cinematógrafo. Uno de los más activos, José González Castillo, fue un autor relevante de obras de tesis y sainetes criollos, además de vincularse al cine primero como titular de películas extranjeras y luego como guionista; Enrique García Velloso, también fue autor teatral de obras nativistas y sainetes criollos; y Florencio Parravicini, era un destacado actor popular del género del sainete que también produjo algunos textos dramáticos pertenecientes a este último.

*Nobleza gaucha* (1915), posee escasos procedimientos de intervención en lo filmográfico, se constituye a partir de una sucesión de cuadros autónomos de larga duración,<sup>20</sup> predominantemente amplios (del tamaño de planos generales) ya que se insertan escasos cuadros del tamaño de primeros planos y planos medios. Lo más destacado en este film es el principio constructivo de la atracción, por sobre una aún incipiente voluntad narrativa. La película intenta construir una representación positiva del gaucho, para lo cual contrasta las culturas del campo y de la ciudad, y pone en juego el artificio de la atracción de modo permanente en ambos espacios. En el campo se intercalan textos de *Martín Fierro* con cuadros generales que muestran el cielo y la llanura, entre los que se ofrecen algunos cuadros medios de criollos que comentan las destrezas del gaucho. Se trata de una serie de imágenes de la doma de caballos y diversas habilidades como el enlace del animal, que luego se completan cuando Juan, “el gaucho valiente”, rescata a la “criollita” María que monta y pierde el control del caballo. Entonces, en la que parece una típica prueba ecuestre del circo criollo, el cuadro presenta la carrera para salvarla y el posterior pase a su caballo. A partir de allí, comienza la intriga sentimental, que de inmediato se desplaza para continuar con los siguientes cuadros que muestran el arreo de las vacas y escenas costumbristas como el asado alrededor del fogón, con algunos intertítulos explicativos. De modo que, es posible apreciar la permanente presencia de imágenes-atracción que consisten en diversas pruebas ecuestres como la doma, el enlace, el rescate a caballo y el arreo, que se encuentran por encima de las necesidades de la narración. Además de este fragmento del

---

<sup>20</sup> Gaudreault propone denominarlos cuadros para diferenciarlos de los planos del cine institucional.

comienzo, solo se conserva la última parte de la película, desde el quinto al séptimo acto, que ofrece el empleo de una división característica del texto dramático también presente en otros films de la época, lo cual evidencia el apego a la serie teatral. En el quinto acto, en el que Juan viaja a Buenos Aires a rescatar nuevamente a la criolla María, predominan cuadros generales, de extensa duración y autónomos. Juan viaja en tren con un italiano caricaturizado que se vincula con el personaje del “Cocoliche”, propio del teatro gauchesco y después del sainete, aquí interpretado por Celestino Petray que había sido el mismo actor que lo representó por primera vez en el circo.<sup>21</sup> En esta escena se emplean cuadros medios de ambos en el viaje y algún *travelling* del paisaje desde la ventana del vehículo. A partir de aquí, reaparece el artificio de la atracción en todo su protagonismo, en este caso ofreciendo imágenes de la ciudad y de las novedades urbanas. Los personajes llegan a la estación Constitución y los cuadros permiten ver avenidas en las que circulan automóviles, carros y tranvías en movimiento. Luego, se presenta el Congreso, un edificio relativamente nuevo de la ciudad que se había construido a fin de siglo XIX. Estas imágenes de paisajes aún están ligadas a los panoramas o dioramas del siglo XIX, cuya función era exhibir los diversos paisajes urbanos y los suntuosos edificios de la ciudad de Buenos Aires. En el sexto y séptimo acto se produce el enfrentamiento entre el gaucho Juan y el dueño de la estancia don José Gran, quien mantiene prisionera a María, momento en el que los cuadros presentan como atracción la pelea entre los dos hombres. Finalmente, se produce el regreso de la pareja criolla al campo a la que se muestra en el viaje en tren, al que le continúa el que es el último cuadro de una de las copias conservadas, que intenta desarrollar la comicidad por medio del personaje italiano, Genaro, a quien cuando está por llegar a la estación se le caen en la calle los alimentos comprados. Este puede ser considerado como un encabalgamiento temporal, característico del cinematógrafo de los primeros tiempos cuando aún no se empleaba el montaje alternado. La escena es presentada en forma sucesiva luego de la partida de la pareja, pero como se supone que regresan en el mismo tren, habría una repetición de la acción que era común en el paradigma del cine de los primeros tiempos que poseía una actitud más mostrativa que narrativa.

---

<sup>21</sup> Celestino Petray representó a Francisco Cocoliche, personaje improvisado que se agregó luego de dos años de estrenado el *Juan Moreira* dialogado, de José Podestá y Eduardo Gutiérrez. Se trataba de la caricatura de un italiano acriollado y puede ser considerado un antecedente de las representaciones del sainete (José Podestá, 1930).

De este modo, es posible apreciar en esta película los diversos contactos del cinematógrafo con otras series culturales populares criollas, tales como la literatura gauchesca a partir del empleo de textos del poema *Martin Fierro*, así como la vinculación con *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez primero publicado en un periódico como folletín, luego trasladado al circo criollo como pantomima (1884) y dos años más tarde realizado en forma dialogada sobre la base de aquella puesta en escena pantomímica y aún en el espacio circense. Como ya desarrollamos en el apartado anterior de este capítulo, la escena circense ofrecía pruebas ecuestres, gran variedad de números y pantomimas. En la puesta en escena de estas últimas, se empleaban innumerables “efectos atraccionales”, en el mismo sentido que los utilizó más tarde la cinematografía: gran número de intérpretes en escena, explosiones, metamorfosis mágicas, persecuciones a caballo, pruebas acrobáticas, peleas con cuchillos, bailes y espectacularidad en los trajes. En el caso de la pantomima gauchesca *Juan Moreira* (1884) realizada por los hermanos Podestá, así como en la versión dialogada, se emplearon innumerables “efectos atraccionales” como pruebas ecuestres, peleas con cuchillo, bailes y canciones. Por lo tanto, gran parte de las imágenes-atracción luego empleadas en el cinematógrafo tuvieron origen en la puesta en escena circense.<sup>22</sup>

Asimismo, los contactos entre el cinematógrafo, el folletín y el circo criollo, se pueden apreciar a partir de que Mario Gallo, tempranamente, realizara una versión de *Juan Moreira* (1910). La apropiación del universo criollista constituyó una de las tendencias estéticas de la cinematografía de los primeros tiempos, hecho que acercaba a ambas formas artísticas. Si bien, a principios del siglo XX el circo criollo y las pantomimas ya eran espectáculos residuales, la cinematografía tomó en préstamo ciertos procedimientos y los reelaboró, especialmente, el empleo del artificio de la atracción en la puesta en escena. Asimismo, los relatos de estas películas poseían gran similitud con la estructura de las pantomimas, cuyos cuadros eran autónomos, se presentaban como una sucesión de enorme diversidad (escenas dramáticas, bailes, pruebas con caballos, música) y la puesta en escena prescindía de la palabra del mismo modo que en el cinematógrafo de los primeros tiempos. Por lo tanto, es posible pensar que esa extensa tradición de relatos pantomímicos haya

---

<sup>22</sup> No es casual que además coincida la denominación “atracción” en relación con el número más destacado del programa circense con el término “cinematografía-atracción” que emplea Gaudreault para caracterizar el procedimiento central de esta segunda fase, en tanto coincide en ambos el efecto buscado.

incidido y colaborado en la comprensión del público de los primeros tiempos del cinematógrafo silente.<sup>23</sup>

La pantomima gauchesca evolucionó hacia el teatro gauchesco, que más tarde continuó hacia el denominado teatro nativista, que era contemporáneo a esta segunda fase del cinematógrafo. En el film se encuentran resonancias de este último: los procedimientos melodramáticos, la representación del gaucho que se denomina Juan, tal como Juan Moreira, sujeto de la acción que sufre injusticias por parte de la autoridad como en el texto *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, pero, sin embargo, ya no se trata de la representación del gaucho rebelde sino de un gaucho trabajador e integrado socialmente tal como en el nativismo teatral. Los autores más representativos del nativismo teatral –poética que comienza a fin del siglo XIX y mantiene su productividad hasta 1930- fueron Enrique García Velloso, Alberto Vacarezza, Martiniano Leguizamón, cuyos textos respondían al ideario nacionalista-conservador y presentaban “una nueva figura del gaucho, idealizada y estilizada, como alternativa o respuesta literaria, tanto a la gauchesca en el plano estético, como a la inmigración en el plano social” (Mogliani, 2002, 181).

Sostiene Adolfo Prieto (1988) que la literatura popular de signo criollista, en particular el folletín *Juan Moreira*, proveyó de símbolos de identificación a los sectores populares, en un momento de intensos cambios sociales. Estas representaciones ofrecían signos de nacionalidad tanto para criollos como para inmigrantes, los cuales generaron nuevas formas de sociabilidad, visibles en la creación de numerosos centros criollos en los que se pretendían exorcizar las tensiones originadas por el proceso de modernización. Según Prieto, de modo lento y gradual, en el período entre los dos Centenarios celebrados en 1910 y 1916 se desdibujó el poder de representación del universo criollo que el personaje de Gutiérrez había ejercido desde 1880. Sin embargo, Elina Tranchini (2002) afirma que éste ocupó un lugar de importancia en las culturas populares posteriores, como es el caso de la cinematografía de inspiración criollista, la cual aún proveía

---

<sup>23</sup> Como desarrollamos en el apartado anterior, esta estructura compuesta por cuadros disímiles, se encontraba en las pantomimas europeas estrenadas en Buenos Aires, tales como *Pedro Micca*, que representó la compañía italiana Guillaume, en 1881, compuesta por una sucesión de cuadros de baile, enfrentamientos entre soldados y explosiones. Otro caso similar fue el de la pantomima *La caza del ciervo*, representada por Compañía Ecuéstre Inglesa dirigida por Harry Williams y los hermanos Jorge y Benjamin Hadwin, en 1875, en la que se sucedían distintos cuadros de fiestas, pruebas ecuestres, bailes, escenas de caza y un cierre con fuegos artificiales. Asimismo, la pantomima gauchesca *Juan Moreira* se componía por una serie heterogénea de cuadros: enfrentamientos, bailes, fiestas con asado y pruebas ecuestres.

representaciones residuales con el fin de procesar la nostalgia del mundo rural perdido, en un momento de intensos cambios urbanos.

Es decir que, tal como propone André Gaudreault en relación a la cinematografía de los primeros tiempos, estas películas se caracterizan por una identidad múltiple, ya que se apropian de las series culturales populares de la época y aún no plantean una especificidad. Por otra parte, la visión parcial de la producción de este período, en su mayor parte compuesta por películas no conservadas, permite suponer que el pasaje a una tercera fase se produce más tardíamente que en el cine europeo o norteamericano, ya que en dichas cinematografías en 1907 y 1908 comienza el proceso de autonomía y el desarrollo del sistema de integración narrativo (Ver Capítulo VI), proceso que en el cine argentino de 1915 aún evidencia el predominio de la fase de mostración-atracción.

*Juan sin ropa* (1919), dirigida por George Benoit,<sup>24</sup> también se enmarca en la segunda fase de la cinematografía-atracción, con mayor intervención en los materiales filmográficos, por la variedad de planos utilizados, empleo de *raccord* y uso sistemático del montaje alternado, pero aún continúa predominando la atracción por sobre la narración. Nuevamente, se intenta construir una representación positiva del criollo por medio del contraste campo-ciudad y de la asimilación del criollo con la imagen del trabajo en oposición a la figura del gaucho perezoso. Para ello se emplea el recurso del montaje que alterna paisajes rurales y urbanos desde el inicio del film, el cual a la vez funciona como medio de contraposición entre la clase trabajadora y la elite. El recorrido del protagonista, Juan, comienza en el campo al recibir una carta ofreciéndole trabajo en un frigorífico. De este modo, la acción se traslada a la ciudad y allí planos casi documentales del frigorífico, que emplean escenarios naturales, construyen la imagen del trabajo por medio de cuadros repletos de trabajadores, de reses, entre los que se intercalan primeros planos de Juan inmerso en la actividad. El montaje alternado cobra un mayor protagonismo a partir de las escenas de la reunión sindical de trabajadores, que alternan con las oficinas del industrial, en las que al mismo tiempo comienza a desarrollarse una historia familiar. Aquí también se pone en juego el artificio de la atracción, por medio de los planos de la huelga que poseen gran movimiento interno. Se trata de acciones muy pregnantes: una manifestación masiva

---

<sup>24</sup> Los intérpretes son la destacada actriz teatral Camila Quiroga y su esposo Héctor Quiroga. Ambos fundan la Platense Film y contratan a directores extranjeros como Georges Benoit (colaborador de David W. Griffith y Raoul Walsh en Hollywood).

en las calles, el ataque con piedras a las ventanas de la gerencia, la persecución de los policías a caballo y el escape de Juan que asciende a un automóvil en movimiento en donde conoce a la hija del industrial que da comienzo a otra línea de la intriga que apunta a lo sentimental. En efecto, se conjuga una serie de acciones cuya función principal es encender la curiosidad o capacidad de asombro del espectador. Posteriormente, Juan regresa al espacio rural y allí, nuevamente, el artificio de la atracción desplaza a la narración: las imágenes atracción muestran la actividad de la marca de caballos, el enlace de los animales, una fiesta campestre con un baile folclórico en un único plano general que detiene toda la acción central, además de juegos como montar el chanco que producen diversas caídas a sus jinetes. Momentos autónomos, casi diversos números, ubicados uno después de otro, cuya sucesión aún se relaciona con la estructura de las pantomimas gauchescas y con las series de paisajes de las vistas ópticas. En este momento del relato Juan progresó y se encuentra a cargo de la producción de cereal, actividad representada por medio de diversas imágenes de los trabajadores que realizan tareas rurales. El mito del progreso es clave para el modelo agroexportador y se expresa en imágenes del trabajo en el campo argentino.

El film se encuentra en estado incompleto y la copia finaliza aquí. Según Di Núbila (1998), la intriga sentimental continuaba con el ascenso social de Juan postulado para el parlamento y el reencuentro con la hija del industrial que posibilita la unión de la pareja - antes imposible- en un típico final de consuelo. Es decir que, el film combina los procedimientos melodramáticos de la pareja imposible y el triángulo amoroso con elementos costumbristas, a partir del procedimiento de la atracción empleado tanto para construir una imagen positiva del criollo como para mostrar su propia cultura. Además, el artificio de la atracción era un medio eficaz para llevar a escena problemáticas sociales como los conflictos de los trabajadores, que se vinculaban con los hechos que se estaban desarrollando en esa época en Buenos Aires, los que hacen eclosión en el mismo año del estreno con importantes luchas obreras como la Semana Trágica de enero de 1919, unos meses antes de la exhibición del film.<sup>25</sup> Se trata de una película ambivalente, que si bien incluía representaciones de trabajadores y sus luchas, finalizaba de acuerdo a los cánones de la narración popular. Este aspecto muestra una oscilación del film, que por un lado apostaba a una representación genuina de los sectores populares y al mismo tiempo ofrecía



relatos referibles a “formas de consuelo” (Eco, 1998) que solucionaban de un modo ideal los problemas de los personajes.

*Juan sin ropa* significa una evolución hacia la integración narrativa pero aún en tensión con el artificio de la atracción, aspecto que evidencia el apego de la cinematografía a artificios de otras series culturales, que también habían desarrollado temáticas gauchescas como el circo -que incluía teatro gauchesco- y más tarde el teatro nativista. Aún no existía una autonomía de la cinematografía y ello se expresa en la participación central de integrantes anclados en otras series culturales como el teatro, tales como el guión de José González Castillo y la actriz Camila Quiroga.

Otro film de esta segunda fase es *Hasta después de muerta* (1916),<sup>26</sup> el cual debe diferenciarse de los anteriores por no establecer contactos con el criollismo. Si bien en su mayor parte apunta al desarrollo de los aspectos profilmicos,<sup>27</sup> al mismo tiempo, presenta una relevante intervención filmográfica que da como resultado una estructura narrativa de mayor evolución que las anteriores. Desarrolla una intriga melodramática protagonizada por un triángulo amoroso entre dos estudiantes de medicina y una mujer, quienes viven en una pensión. Elvira trabaja en las oficinas de un comercio y es impulsada a robar por uno de ellos, Luis Rodríguez, con el fin de obsequiar a otra mujer. La primera, al conocer este secreto intenta suicidarse pero es salvada por uno de los estudiantes llamado Garramuño; luego, éste se convierte en médico, y nuevamente por carta se entera de los problemas de Elvira, quien en el hospital tiene un niño y muere. Cuando la ve muerta el anterior novio, ahora cirujano, se autodestierra, mientras Garramuño se hace cargo del niño. Sin embargo, esta historia en lugar de ser contada de un modo lineal, comienza con un plano general del cementerio, un travelling, intertítulos explicativos acerca de la tragedia que encierra cada persona. Luego, se ofrece la imagen de la lápida de Elvira y un hombre con un niño que dejan flores, sigue un intertítulo que dice: “Por el espíritu del hombre pasó el recuerdo como una flecha... Doce años desfilaron en un momento por su atormentada memoria”, y a partir de allí la película comienza a desarrollar en orden lineal la historia de la mujer.

---

<sup>25</sup> La película se estrenó el 3-6-1919, si bien fue realizada con anterioridad a la Semana Trágica de enero de 1919.

<sup>26</sup> Intérpretes: Florencio Parravicini, Orfilia Rico, Enrique Serrano, entre otros.

<sup>27</sup> Posee una escasa variación de tamaños de planos, una mayoría de cuadros generales de una extensa duración que coincide con la de la escena, por lo cual cada uno es una micronarración casi autónoma.

Posteriormente, la película finaliza con un plano medio de Luis Rodríguez y un intertítulo que explica “Evocación: aquel hombre era el padre que vuelve del voluntario destierro y el hijo que había crecido bajo los cuidados del Dr. Garramuño”. Es decir que en este film aparecen combinadas ambas tendencias de la fase de mostración, la de intervención en los materiales profilmicos y filmográficos, pero aún de un modo inarticulado. En la mayor parte del film existe un predominio de las operaciones de puesta en escena por sobre las filmográficas, aspecto al que seguramente se le dio particular relevancia porque uno de los directores, guionista y actor, Florencio Parravicini, provenía de otra serie cultural como la del teatro popular. En este sentido, Parravicini aún se sirve del aparato del cinematógrafo para hacer teatro. Pero al mismo tiempo, se ofrece una organización narrativa de un grado mayor de elaboración en comparación con otros films de la época, a partir de operaciones sobre los aspectos filmográficos que únicamente se concentran en la apertura y cierre del film.

Un suceso popular del mismo año fue *Resaca* (1916), de Atilio Lipizzi, una adaptación de un sainete de Alberto Weisbach, con leyendas de González Castillo, pero se trata de un film que no se ha conservado y sólo existe en las referencias bibliográficas y documentales. Aún así, permite apreciar otra práctica de la cinematografía que era la de filmar sainetes teatrales ya estrenados, aprovechando la misma puesta en escena y los actores, aspecto que muestra el apego de la cinematografía a las otras series culturales populares. Esta fue una práctica común, tal como lo permiten apreciar los títulos de algunas películas de Mario Gallo, Julio Irigoyen, y otros films de Lipizzi, que también provenían de puestas en escena teatrales de la época y más tarde otras producciones como *La borrachera del tango* (1928), de Nelo Cosimi, según un sainete teatral de Elías Alippi y Carlos Schaeffer Gallo, con el mismo título (Ver Capítulo IV). En este film, aún perteneciente a la segunda fase, se destacan los aspectos profilmicos a raíz de la procedencia teatral que determinó un predominio de los mismos.

Por lo tanto, en la primera y en la segunda fase de la cinematografía, se continúan y reelaboran los procedimientos y los tópicos de las vistas ópticas, de las puestas en escena de las pantomimas y del sainete. Lo cual, además de evidenciar que la configuración de una especificidad narrativa aún se hacía esperar, permite plantear la existencia de intercambios estéticos tempranos que continuarían evolucionando. La cinematografía argentina de los

primeros tiempos, en sus fases iniciales pertenece al paradigma cultural del espectáculo escénico del siglo XIX y principios del XX: el circo criollo y el teatro (nativismo y sainete criollo).

### **3. Del sainete español al sainete criollo: miserabilismo y populismo**

#### **3.1. Intercambios con el sainete español**

Los comienzos del sainete se extienden a los primeros textos del teatro rioplatense, tales como *El amor de la estanciera* (c.1793) y la gauchesca primitiva. En el transcurso del siglo XIX los teatros presentaban extensos programas que contaban con el acompañamiento de sainetes, así como éstos podían encontrarse en los programas de los circos. A partir de 1890 comenzó a configurarse definitivamente el sainete criollo, el cual en su origen fue una forma indisociable del sainete español. En un principio, la afirmación del modelo hispano se produjo de modo casi simultáneo en la península y en Argentina, ya que los espectáculos que hacían evolucionar al género eran también representados en Buenos Aires por compañías españolas con gran éxito, para un público predominantemente hispano. Es decir que, primero existió un período de circulación y de desarrollo del género chico español en Buenos Aires y luego se produjo un momento de transición e intercambios, en el que se concretaron espectáculos de mezcla, ya que los actores aún eran hispanos y los textos dramáticos pertenecían a los incipientes autores criollos. Así, comenzó a desarrollarse un teatro que fundamentalmente se apoyaba en la apropiación criolla del modelo español. No obstante, el sainete porteño poco a poco fue distinguiéndose de esos textos matrices y obtuvo una peculiaridad propia que, muchas veces, recorrió caminos divergentes, hasta convertirse en una textualidad que desde la perspectiva de la historia del teatro argentino representó casi más que ninguna otra lo nacional.

En España el género chico, también denominado teatro por secciones, tuvo su punto de inicio en el emprendimiento de tres actores, José Vallés, Juan José Luján y Antonio Riquelme, que idearon ofrecer representaciones breves, en diferentes horarios o secciones, en lugar del teatro usual con funciones completas que duraban cuatro o cinco horas en la

noche. De igual modo, se pretendía competir con los cafés-conciertos intentando atraer a su público a partir de producciones más cuidadas y elaboradas. La variedad de horarios, la brevedad, el valor económico del espectáculo ofrecían una novedosa comodidad al público. Así, estos espectáculos comenzaron en 1867 en El Recreo, y más tarde se sumaron otras salas a raíz del éxito obtenido, tales como: Variedades, Martín, Eslava y Apolo (Deleito y Piñuela, José, 1949). La génesis del teatro chico se afirmó desde un comienzo en la preeminencia de un tipo de actor intuitivo, que no estudiaba los textos y poseía múltiples recursos corporales de caricaturización. Este fue el caso de sus actores fundadores. Por su parte, Antonio Riquelme se distinguía por las siguientes características: “No estudiaba nunca y al salir al proscenio no se limitaba a ‘morcillar’ sino que ‘inventaba’ su parte, diciendo lo que le venía en gana, gracias a la indulgencia del público y de los autores” (Deleito y Piñuela, José, 1949, 10). Mientras que, Juan José Luján poseía:

(...) espontaneidad, tan varios recursos, una mímica de tal expresión, que el público sentía verdadera debilidad por él y le bastaba verle para desternillarse de risa. El gesto, la mirada, el ademán bastaban al gran actor, aún sin que hablase, para obtener los mayores éxitos. Aquel aire bobalicón, de sorpresa, de asombro, de susto, eran de un efecto extraordinario (Deleito y Piñuela, José, 1949, 11).

El género chico podía estar integrado por diversos tipos de obra breve: sainetes líricos, zarzuelas, revistas. Ricardo de la Vega fue el autor que consolidó el género chico español, primero con el éxito obtenido por la revista *La gran vía* (1886), que presentaba tipos populares y cuyas canciones adquirían tal aceptación en el público que luego eran cantadas popularmente. Más tarde, marcó la historia del género chico con *La verbena de la Paloma* (1894), que se estrenó en el Apolo español, y se trató de una obra en la que nuevamente intentó plasmar en las canciones y en los textos la vida popular de los barrios bajos de Madrid. La década de 1890 a 1900 se caracterizó por la hegemonía de Carlos Arniches en el teatro Apolo, que fue desplazando a los saineteros anteriores como Javier Burgos, Ricardo de la Vega y Ramos Carrión.

Según Enrique García Velloso (1942), a partir de la representación de *La Gran Vía*, en 1889 en Buenos Aires, el público favoreció durante años los espectáculos españoles en un acto, así como también fue exitoso el estreno en el teatro porteño en 1894 de *La verbena de la Paloma*, que se llegó a representar en cuatro o cinco teatros a la vez. Sin embargo, después de un período de apogeo el género chico hispano perdió vigor. En una conferencia, el dramaturgo José González Castillo reflexionaba sobre cómo se habían producido los primeros contactos entre el sainete criollo y español: “Ramón de la Cruz (...) creó el sainete como una expresión caricaturesca, pero cariñosa; deformada, pero poética, del alma popular madrileña, que nos legó en el más rico, puro y abundante venero, en el género que llegó hasta nosotros a través de verdaderos maestros como Ricardo de la Vega, López Silva, Arniches” (1937, 39).

Las primeras compañías de género chico se constituyeron en Buenos Aires con los actores que una vez que terminaban sus contratos abandonaban las empresas españolas de zarzuela grande y de comedia con las que habían realizado representaciones aquí y en Montevideo en el período de 1885-1892. De ese modo constituían otros elencos uniéndose con actores españoles afincados en la ciudad, este fue el caso de Abelardo Lastra, Mariano Galé, Rogelio Juárez y Antonio Gaspar, actores españoles que colaboraron como intérpretes en los primeros textos rioplatenses del género chico, encarnando los tipos populares de los sainetes porteños. Abelardo Lastra era recordado por sus representaciones de gauchos y tipos de arrabal, por haber estrenado las primeras obras de los autores locales Nemesio Trejo y Enrique García Velloso. Su habilidad en la composición de los tipos criollos era tal que Enrique García Velloso (1942, 58) afirmaba: “ni aún en las mismas compañías de los dramas criollos, tuvo el teatro local un intérprete más perfecto de los tipos argentinos de campo o de suburbio.” Luis Ordaz (1977, 1231-1232) menciona un testimonio acerca del actor Rogelio Juárez, que evidencia el cruce cultural que caracterizó al período de transición del género chico hacia la configuración del sainete criollo:

Juan José de Soiza Reilly contaba que en cierta ocasión un amigo fue a visitar a Rogelio Juárez y lo encontró caminando cuidadosamente, como si lo hiciera en equilibrio, sobre una cuerda que había extendido de una esquina a otra de la habitación. Al preguntarle qué estaba haciendo el intérprete

hispano respondió con gran seriedad: 'Estoy aprendiendo a caminar en criollo'. Seguramente Juárez se encontraba ensayando el 'contoneo' que requería, al desplazarse, un compadrito de Trejo o de Soria.

A comienzos de la década de 1890, en la cartelera de los teatros de Buenos Aires predominaban las compañías extranjeras. En esa época visitaron nuestros teatros grandes figuras como Sarah Bernhardt, Ernesto Rossi, Tina di Lorenzi, Jacinta Pezzano, el francés Coquelín, Eleonora Duse y Salvini. Al no existir elencos nacionales, los autores locales que buscaban que se representaran sus obras realizaron contactos con las compañías españolas, y, excepcionalmente, las tradujeron al idioma de otras compañías, tal como sucedió con la obra *Nina*, de Nicolás Granada, que se tradujo al italiano y se tituló *I fiori del morto* (Gallo, 1970).

Los préstamos entre el teatro argentino y el teatro español eran también evidentes en los nombres de las salas, los cuales en su gran mayoría duplicaban los de los teatros españoles. En este período se produjo una ampliación del número de salas. En el centro se encontraban el Politeama -que anteriormente había sido un circo-, el Pasatiempo, que poseía techo de zinc y espacio para el público de pie. Otras salas eran el San Martín, Ópera, Apolo, Variedades, Goldoni, Jardín Florida, Onrubia, Doria y Rivadavia. *La gran vía*, de Ricardo de la Vega, se estrenó en 1889 en el Pasatiempo; y en 1890, se estrenó la revista *De paso por aquí*, del autor argentino Miguel Ocampo, en la misma sala, que comenzó a alternar zarzuelas breves con algunas producciones de autores locales. La misma fue interpretada por el actor cómico español Rogelio Juárez y acompañada por otras obras hispanas entre la que se encontraba nuevamente *La gran vía*. Allí también estrenó sus primeras obras Nemesio Trejo, poeta y payador de los arrabales porteños, quien en ese mismo año representó el primer sainete nacional, *La fiesta de don Marcos* (1890), con la compañía Rogelio Juárez, Abelardo Lastra y Enrique Gil. En los comentarios periodísticos existían dudas acerca de cuál sería la pericia de los actores españoles para bailar un gato criollo, un triunfo o zapatear. *La fiesta de don Marcos*, integraba un espectáculo de género chico junto a tres zarzuelas españolas, es decir que se trataba de un estreno nacional entre una mayoría de espectáculos extranjeros, puesto que en las otras salas se presentaban compañías líricas y de operetas francesas e italianas, además de las de zarzuelas españolas.

En 1894 la compañía Lina Estevez estrenó *El registro civil* y en 1895 la compañía L. Orejón hizo lo propio con *El testamento ológrafo*, ambas de Nemesio Trejo. Con respecto al autor, agrega García Velloso (1942, 283) que:

Trejo, como ningún otro autor nuestro tenía el secreto de hacer obras argentinas para actores españoles. El teatro nacional propiamente dicho le debió poco, ya que casi todas sus obras fueron interpretadas en Buenos Aires por los más eminentes actores cómicos españoles de su tiempo; tal sucedió con *Los inquilinos*, con *Los devotos*, con *Los vividores*, amén de las otras piezas ya citadas, que tuvieron en Rogelio Juárez, Abelardo Lastra, Emilio Orejón, Enrique Gil, Julio Ruiz, Joaquín Montero y Federico Carrasco sus principales creadores.

De manera que, a lo largo de la década del noventa se desarrollaron una serie de intercambios hispano-argentinos, y aunque aún las obras eran interpretadas por elencos españoles comenzó a configurarse una textualidad producida por autores locales. Ellos eran Manuel Argerich, Miguel Ocampo, Nemesio Trejo, Enrique García Velloso, Ezequiel Soria, Enrique de María y Enrique Buttaró.

Sin embargo, esta no fue la única línea evolutiva del sainete español hacia el sainete criollo. En ese proceso también participó la compañía completamente criolla de los hermanos Podestá, que continuó su propia maduración sustentada en las apropiaciones criollas, primero configurando el ciclo de la gauchesca y más tarde con la producción de sainetes de los autores locales pioneros tales como Nemesio Trejo y Enrique Buttaró, además de ofrecer nuevas versiones criollas de sainetes ya estrenados por españoles. En esta misma época, en noviembre de 1890, los Podestá representaron *Juan Moreira* en Buenos Aires y, si bien ya habían realizado el drama hablado en un barrio de Buenos Aires asociados con el circo de Pablo Raffetto en 1886 -el mismo año de su estreno-, recién en esta segunda oportunidad obtuvieron por primera vez reconocimiento de la crítica periodística y del público ya no sólo popular, sino también de las clases más elevadas. El diario *Sud América* (11-11-1890) se asombraba del interés del "Buenos Aires high-life", antes interesado en las lujosas decoraciones de la ópera *Otelo*, de Tamagno y el *Nerone*, de

Novelli, y ahora atraídos por una obra como *Juan Moreira*, de Gutiérrez-Podestá. De este modo, se afirmaban las culturas populares en Buenos Aires y en consecuencia se abría un proceso de democratización cultural que imponía un cambio a partir de la creciente presencia de los actores criollos y de las representaciones que proponían sus puestas en escena.

Según las memorias de José Podestá (1930), en los noventa su compañía realizó giras y actuó en teatros y circos representando obras gauchescas, pero también algún sainete tal como *Los óleos del chico* (1892), de Nemesio Trejo, presentándose como compañía Podestá-Scotti en el teatro Doria; entre 1896-1898 aún se presentaban como teatro-circo Podestá-Scotti, con el cual representaban obras nacionales, entre las cuales en 1896 estrenaron, en el Teatro Victoria, *Calandria*, de Martiniano Leguizamon. De este modo, planteaban intercambios entre el circo y el sainete, en tanto que, además de representar sainetes ya estrenados por compañías españolas, contaban con una serie de autores de extracción circense tales como Félix Saenz, Benjamín Medina, Antonio Podestá, José A. Lechantin, Enrique De María, los hermanos Fontanella y Enrique Buttaró (Gallo, 1970). Aún no trabajaban en un teatro de manera estable en Buenos Aires y completaban su actividad con giras a La Plata, Rosario y la provincia de Buenos Aires. En Buenos Aires actuaban en los teatros Apolo, San Martín, Doria, Victoria y Rivadavia; allí realizaban teatro por secciones: estrenaban zarzuelas, revistas, sainetes, dramas en un acto, comedias. En 1898 estrenaron *Ensalada criolla*, sainete de Enrique De María, luego alquilaron el teatro Apolo y representaron el drama criollo *El cabo Melitón*, de Enrique De María y *La esclava*, zarzuela de Agustín Fontanella y Arturo A. Podestá. Más tarde, en el teatro Doria realizaron el drama en un acto *La cruz de bronce*, de Enrique Buttaró y la zarzuela *Los boqueños*, de Enrique De María. Posteriormente, volvieron a realizar giras. En esta época participaron de los intercambios con compañías españolas. En ocasión del estreno de la zarzuela *Los dos veteranos*, de José Antonio Lechantin, la compañía contrató a José y Jerónimo Podestá porque necesitaba a dos actores nacionales para interpretar a los protagonistas. Luego, con la misma compañía, representaron *Gabino el mayoral*, de Enrique García Velloso, junto a actores españoles como Perdiguero y Colom (Podestá, 1930).



En 1901 los actores criollos decidieron radicarse en Buenos Aires, entonces regresaron al teatro Apolo y presentaron programas que incluían obras nacionales, en especial teatro por secciones. En ese momento se separaron en dos compañías, la de José y la de Jerónimo, éste último representaba obras de Enrique García Velloso, Ezequiel Soria, sainetes de Florencio Sánchez y comedias de Gregorio de Laferrère.

José Podestá (1930) hacía mención de estos intercambios entre los autores locales y las compañías extranjeras, que caracterizaba como “teatro nacional híbrido” y al cual se contraponía; un ejemplo del mismo había sido la tentativa de Enrique García Velloso, Ezequiel Soria y Mariano Galé de representar obras nacionales en el Teatro Victoria con una compañía de actores españoles a falta de compañías criollas, la cual terminó en un fracaso.

En 1901, Ezequiel Soria se convirtió en asesor de José Podestá. Al año siguiente, se produjeron los estrenos de *Jesús Nazareno*, de García Velloso; *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado; *¡Al campo!*, de Nicolás Granada, que significaron un afianzamiento de la compañía criolla y del nativismo teatral. Entre 1901 y 1903 también representaron obras de Abdón Arostegui, Orosman Moratorio, Agustín Fontanella, Elías Regules, así como los sainetes *Fumadas* y *Abajo la careta*, de Enrique Buttaró; *Política casera*, de Ezequiel Soria y el sainete *Gabino el mayoral*, de Enrique García Velloso. Luego, fueron directores artísticos Atilio Supparo, Ulises Favaro y Camilo Vidal.

Aún en sus primeros años de actividad teatral, en 1903 representaron *Los políticos*, de Nemesio Trejo, sainete que había sido estrenado por Rogelio Juárez también con éxito - en 1897- y esta nueva versión, según José Podestá (1930), resultó una novedad.

Por lo tanto, se trató de un primer momento en el que se produjo un traslado a nuestra escena de personajes tipo y de situaciones del género chico hispano, en el que eran muy visibles los contactos:

Por ejemplo, si en “La gran vía” el autor hispano se refería a la gran vía que por entonces estaba por abrirse para cruzar Madrid sin tener que cruzar obligadamente la tumultuosa Puerta del sol, aquí entre nosotros Justo S. López de Gomara (de origen español pero afincado en esta tierra), en “De paseo en Buenos Aires”, que escribiera a mediados de 1889, aludía a la

porteña Avenida de Mayo que por entonces se proyectaba... (Ordaz, 1977, 1234).

De igual modo, los tres ratas de *La gran vía* reaparecieron en la pieza criolla recién mencionada como los “tres cuervitos”, que eran representaciones de ladrones. Estos personajes, luego continuaron sufriendo apropiaciones por los autores criollos ya que nuevamente en *Ensalada criolla* (1898), de Enrique De María, estrenada por los Podestá, aparecían tres cuchilleros, aunque ahora incorporaban elementos de la cultura popular porteña, ya que “la jota se convirtió en tango, un tango con el ritmo ya nuestro, el de entonces, que los tres compadritos cantaban y bailoteaban entre juguetonas topadas de cuchillo.” (Ordaz, 1977, 1238).

El estreno de *Gabino el Mayoral* (1898), de Enrique García Velloso, también se realizó con actores españoles, entre los cuales se encontraba la tiple Irene Alba que realizó el papel del compadrito Gabino porque en aquella época era habitual que representaran personajes. Pero la fusión entre autores criollos y elencos españoles ya no obtuvo tanta aceptación, ya que: “la pieza se aplaudió con las lógicas reservas de un público absolutamente español que se sentía un poco defraudado cuando los artistas hispánicos representaban tipos nacionales.” (García Velloso, 1942, 286). Más tarde, el sainete recibió una nueva puesta en escena, esta vez criolla, cuando en 1902 Pepe Podestá reestrenó la obra en el Apolo con los actores criollos Pablo Podestá, representando Gabino, junto a la actriz Lea Conti. De este modo, la conformación de la primera compañía criolla de los Podestá introdujo cambios en la puesta en escena del sainete porteño, puesto que poseía actores capaces de llevar a escena a los personajes de esos nuevos textos dramáticos. De esa manera, se dio fin a la necesidad de recurrir a actores españoles para representar tipos criollos. Luego de su paso por el circo y la gauchesca, los Podestá comenzaron a representar sainetes criollos. En dicho período se destacó Pablo Podestá, que comenzó a elaborar una poética de actuación nacional que fue fundamental en el proceso de apropiación del género. Sus trabajos en sainetes se enmarcan en su primera fase actoral que se caracterizó por el desempeño físico adquirido en el circo y la gauchesca, así como por el desarrollo de procedimientos cómicos y sentimentales, en los cuales predominaban la construcción caricaturesca de los personajes a partir de la maqueta, un recurso de

distorsión del cuerpo y del gesto cotidiano, además de los procedimientos verbales de la declamación parodiada y el aparte.<sup>28</sup>

Así, comenzó el primer modelo del sainete, de acuerdo a lo señalado por Osvaldo Pellettieri (2002, 206-209), a partir del primer sainete-revista azarzuelado *De paso por aquí*, de Miguel Ocampo (1890) y el sainete criollo lírico *La fiesta de don Marcos* (1890), de Nemesio Trejo, ambos aún representados por compañías españolas; más tarde, con *Los óleos del chico* (1892), de Nemesio Trejo, una compañía nacional como la de los Podestá representó por primera vez un sainete de autor local. Este primer modelo, que poseía una visión festiva y conformista, estuvo presente en el desarrollo del sistema misceláneo. Su principio constructivo era lo sentimental acompañado por el procedimiento de caricaturización de los tipos sociales que paulatinamente se amplificó.

### 3.2. El modelo del sainete español

*La verbena de la Paloma*, de Ricardo de la Vega (1894, Teatro Apolo de Madrid), fue el sainete más exitoso de este autor. Es un texto caracterizado por el dinamismo, por lo grupal, por su carácter alegre y festivo. Un teatro híbrido con lo musical en el que se alternan escenas dialogadas y escenificadas con escenas cantadas que incluyen bailes. En él predomina lo costumbrista, con algunos elementos sentimentales y de comicidad. La acción es muy simple ya que lo que se privilegia es el espectáculo visual a partir del despliegue de una cantidad importante de personajes, además de lo musical. La trama sentimental es muy débil y sólo se vincula, sin mayores complicaciones, a la separación y posterior reconciliación de la pareja de Julián y Susana. Por lo tanto, lo sentimental se encuentra al servicio de lo costumbrista, por medio de la acción enmarcada en la fiesta popular de la Virgen de la Paloma -patrona de Madrid-, y ubicada en los espacios abiertos de las calles de los barrios de Madrid, que muestran al público fachadas de casas humildes, o bien más grandes y modernas, además de distintos negocios como la taberna, el almacén de vinos, la

<sup>28</sup> En *Teatro argentino contemporáneo* (1994) y en *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino* (2001), Osvaldo Pellettieri estudia los procedimientos del actor nacional popular que configuran una verdadera tradición interpretativa. Este posee técnicas y saberes propios tales como la mueca (de efecto melodramático) y la maqueta (de efecto caricaturesco), que funcionan como principio constructivo. Otros procedimientos menores favorecen la caricatura verbal y parodian la interpretación seria, creando múltiples combinaciones. Por mi parte, he investigado la poética actoral de Pablo Podestá en el

botica, puestos de fósforos y periódicos. Los personajes dialogan en la calle, juegan a las cartas y beben, mostrando las costumbres del barrio. En este sainete se encuentran rasgos de caricatura en ciertos personajes como “señá Rita”, la madrina que tutela a Julián y modera sus arrebatos celosos, la tía Antonia, así como Don Hilarión, un viejo que por contraste con las mujeres jóvenes también produce comicidad. Si bien, el lenguaje de los personajes incorpora algunas frases populares y reproduce aspectos de la oralidad, era común que en las primeras publicaciones de los textos dramáticos esas palabras se diferenciaban gráficamente con otra tipografía (letra cursiva), señalando una distancia entre el texto y esos usos populares.

Los sainetes de Carlos Arniches también representan una variedad de espacios populares: una barbería modesta en *Las estrellas*, la calle en las obras *Los pasionales*, *Los pobres* y *La risa del pueblo*, y la taberna o la alcoba humilde de *Los ateos*. La acción se ubica siempre en el Madrid de esa época por medio de referencias a calles y edificios de la ciudad y de sus suburbios, pero muchas veces en las didascalías el texto mantiene la distancia del que percibe la cultura popular desde la cultura dominante y muestra las áreas marginadas, tal como: “Venid conmigo a los inmundos rincones de un Madrid lamentable y mísero, artimañoso y agenciero, que, por fortuna desconocéis, y escuchad estos edificantes y verídicos diálogos” (1918, 289). Asimismo, no se detiene en la descripción de esos espacios ni posee la intención de representarlos con autenticidad y detalles. Esa distancia cultural se subraya en las publicaciones de los textos, que eran un modo de circulación de los sainetes. En *Las estrellas*, los personajes cometen errores al hablar pero en el texto dramático esas palabras se diferencian con otra tipología de escritura. Asimismo, en *Los pobres*, predomina un punto de vista condenatorio respecto de los personajes marginales, ya que por medio de dos viejas andrajosas que van relatando historias miserables acerca de cómo conseguir ganancias a través de la limosna, se incorpora un final didáctico que alerta al espectador sobre los posibles engaños en los que se sustenta la mendicidad. En definitiva, el texto no comparte el punto de vista popular de los personajes, sino que confronta sus gustos e incultura con los gustos dominantes y la alta cultura, adoptando tan sólo una “máscara plebeya” (Grignon y Passeron, 1991) que esconde una toma de distancia.

---

artículo “Pablo Podestá: trapeceista, sainetero y actor de ‘teatro serio’ ” en *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino* (2001), Osvaldo Pellettieri (editor), Buenos Aires, Galerna, 2001.

*Los pasionales, Los pobres, La risa del pueblo y Los ateos*, se caracterizan por la brevedad, constan de un único cuadro y privilegian la acción verbal ya que se trata de diálogos en los que sólo ocurren relatos y conversaciones.

El modelo predominante del sainete español es el festivo referencial, en el cual se evidencia un predominio del costumbrismo, con la incorporación de elementos moderados de caricatura y una trama sentimental secundaria. A medida que el sainete criollo se fue configurando, se diferenció y encontró sus propias peculiaridades. El sainete criollo se caracterizó por amplificar la trama sentimental, asimilando diversos procedimientos del melodrama folletinesco, así como por intensificar la caricatura de los personajes a partir de la deformación de los aspectos costumbristas, hasta llegar al modelo del sainete tragicómico. Asimismo, siempre adoptó un punto de vista de gran identificación con lo popular, incorporando diversos aspectos de las culturas populares urbanas en los textos dramáticos y escénicos, sin la mediación de una mirada moralizante o proveniente de la superioridad de la cultura dominante, tal como sucedía en una gran parte de los sainetes españoles.

### **3.3. El sainete criollo y las culturas populares. De Nemesio Trejo a José González Castillo**

Una textualidad representativa de la primera versión del sainete criollo que aún se encuentra fuertemente ligada al modelo español es la de Nemesio Trejo. En la misma se presentan dos modelos: el sainete festivo referencial y el sainete festivo caricaturesco. El modelo referencial desarrolla procedimientos realistas en la configuración del espacio de la escena y de la extraescena, en el recurso de la prehistoria, así como en la construcción de personajes con una serie de aspectos referenciales y escasa caricaturización. Allí, se pueden ubicar obras como *Los óleos del chico* (1892),<sup>29</sup> *Los devotos* (1900),<sup>30</sup> *Las mujeres lindas* (1916),<sup>31</sup> de Nemesio Trejo. En el modelo caricaturesco se atenúan los procedimientos

<sup>29</sup> *Antología del género chico criollo*, Selección de Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo, Buenos Aires, EUDEBA, 1976.

<sup>30</sup> *Antología del género chico criollo*, Selección de Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo, Buenos Aires, EUDEBA, 1976.

<sup>31</sup> *Bambalinas*, N° 206, 18 de marzo de 1922. Estrenado por la Compañía Luis Vittone-Santiago Pomar en el Teatro Nacional.

realistas y se produce un incremento de la caricaturización, lo cual se evidencia en obras tales como *El registro civil* (1894)<sup>32</sup> y *Los vividores* (1902)<sup>33</sup> y entre otras del mismo autor.

*Los óleos del chico*, representada por la compañía criolla de Podestá-Scotti, es un sainete con rasgos de la poética gauchesca, con escasos niveles de caricatura, que transcurre en espacios referenciales -no estilizados- que denotan pobreza, en los que se representan a trabajadores humildes, cocheros e inmigrantes. En el sainete se denuncian las exclusiones y, al mismo tiempo, se reivindicán virtudes de la pobreza: "No hay peor desgracia que ser pobre porque la sociedad orgullosa lo desprecia y lo echa de su seno, porque no puede cubrir sus carnaduras con seda, pero olvida que el hombre de pueblo corre al sacrificio primero que nadie cuando la patria está en peligro, llevando en el fondo de su alma el sentimiento patrio y el desprendimiento de su vida" (23). En *Los devotos*, también se plantea una espacialidad mimética, ligada a lugares concretos y conocidos de la ciudad y alrededores, de acuerdo a la representación espacial del sainete español. Lo mismo sucede en *Las mujeres lindas*, localizada en bar y en la calle, en donde se presenta a diversos habitantes urbanos: un empleado municipal de limpieza, un chofer, un chico lustrabotas y un vendedor de diarios. En el texto impera un registro miserabilista que, según Grignon y Passeron (1991), percibe las diferencias propias de la cultura popular de un modo negativo, como privaciones o desventajas. Ello se evidencia en el personaje de la mujer hermosa y pobre, representado a partir de destacar sus carencias: "¡Maldita miseria!(..) Maldita sea la hermosura en una mujer pobre, que sirve de maldición y de deseo a los hombres malos"(Acto único, s/n). Esta perspectiva se entrelaza con otra característica de estos textos que Umberto Eco (1998) al estudiar el folletín denomina "estructura del consuelo", la cual propone un elemento resolutorio que contrasta con la realidad de partida del texto y propone una solución inmediata y de consuelo con respecto a las contradicciones iniciales que permite arribar al final feliz.

La textualidad desarrollada por Nemesio Trejo es la que se encuentra más apegada a la forma del sainete español, no obstante, la producción criolla se distingue por no estar restringida únicamente a la acción verbal tal como sucede en el modelo hispano, ya que presenta variedad de acciones escénicas. Asimismo, se caracteriza por la adopción de un

---

<sup>32</sup> *El Teatro Nacional*, N° 8, 13-7-1918.

<sup>33</sup> *El Teatro Nacional*, N° 8, 13-7-1918.

registro que no toma distancia de lo popular y se encuentra anclado en una perspectiva miserabilista que se diferencia del sesgo condenatorio que poseen los textos hispanos.

En el modelo caricaturesco ocupa un primer plano la comicidad basada en la distorsión de la parodia, que desplaza a un segundo lugar al costumbrismo característico del modelo español. Las instituciones sociales en formación otorgan material para la caricatura en *El registro civil*, que adopta el formato de la obra más breve del modelo hispano al presentarse como “juguete en un acto”, apuntando a la pura diversión. *Los vividores*, es un sainete sustentado en la comicidad inmediata de los chistes verbales, así como en los equívocos escénicos y en la parodia a los sectores dominantes ya que los personajes son trabajadores que se hacen pasar por marqueses y diplomáticos. El actor criollo Pablo Podestá representó a Robustiano, personaje caracterizado por la comicidad verbal, que era llevada a escena a partir de una batería de recursos típicos del actor popular, entre los que se destacaban la parodia a la declamación del actor serio y los continuos apartes que buscaban complicidad con el público. El maquillaje, el vestuario y la gestualidad del actor tipificaban al personaje a partir de la exageración de sus rasgos físicos. En el texto dramático todos los personajes se encuentran caricaturizados, son estafadores, sinvergüenzas y pícaros, además de representar a trabajadores (cocineros, cocheros, camareros), también identificados con la viveza criolla. Si bien los textos criollos adherían a un punto de vista no condenatorio de lo popular, muchas veces incluían dentro de sí una visión negativa -propia de los sectores dominantes- hacia lo popular. En este caso se trató de la asociación entre el trabajador y la pereza que proponía el texto, que se correspondía con la visión condenatoria de otras series culturales hacia estos sectores. Esa ambivalencia del género se puede considerar como una aceptación de las jerarquías y los valores de la cultura dominante considerados legítimos, aspectos que encaminan hacia la audepreciación de las representaciones características del género o al sentimiento de vergüenza cultural en ciertos estratos del texto (Grignon y Passeron, 1991).

Otros autores relevantes en los comienzos del género, que se distinguían de la textualidad de Nemesio Trejo y ya no se encontraban tan asociados al modelo hispano, fueron Enrique Buttaró y Florencio Sánchez. En *Los distraídos o la torta de la novia* (1903), de Enrique Buttaró, es posible advertir el protagonismo de elementos propios de la cultura popular de los cuales el texto no toma distancia, tales como la representación

genuina de sus espacios característicos, a lo que se agrega la valoración de lo corporal, del humor popular, del sentimiento y de las prácticas cotidianas, sin emplear una perspectiva miserabilista. Se trata de “una habitación modesta”, con una mesa cubierta por un diario en lugar de un mantel y una silla deshecha sin respaldo, en la cual se desarrollan situaciones cotidianas. En el mismo se alternan lo cómico y lo sentimental. Se presenta una situación cómica elemental, en base a la acción de afeitarse y la comicidad física que se despliega a partir de la torpeza de su realización; más tarde, se introduce el equívoco, en el momento en que uno de los personajes que llega de visita, entiende que puede devorarse una torta que debía conservarse como un regalo de cumpleaños para la novia. Ello evidencia que estos aspectos se encuentran valorizados por encima de la palabra. Por su parte, los aportes de Florencio Sánchez marcaron una evolución hacia el modelo tragicómico del sainete. En *Canillita* (1902) se preanuncia el sainete tragicómico reflexivo y en *Moneda falsa* (1907) ya se trata de la configuración de dicho modelo tragicómico: “Sánchez fue un cuestionador del sainete como pura fiesta, y si bien tuvo que cultivarlo, como todos los dramaturgos de la época, instigado por las apetencias del capocómico y el mercado, impuso una tendencia reflexiva intertextual con su ‘teatro serio’” (Pellettieri, 1998, 43).

Una forma de comprender cuáles fueron las peculiaridades y la evolución criolla del primer modelo del sainete, que fue el más cercano al sainete hispano, es estudiar la textualidad de José González Castillo, quien produjo un número significativo de sainetes, además de obras “serias” de tesis y de haber incursionado en la cinematografía de los primeros tiempos. En su producción se destacan las variantes del primer sainete festivo, así como del sainete tragicómico que fue la apropiación criolla del género.<sup>34</sup> El autor, que en ciertos textos también se dedicó a reflexionar sobre el género, definía de un modo rotundo su concepción acerca de la primera fase del sainete: “Ni ideas, ni problemas, ni psicologías: tipos, costumbres y lenguajes, he dicho. Lo exterior. ‘Lo esencialmente pintoresco’, para decirlo en dos palabras. Y el género chico español, -el sainete mejor dicho-, ofrecía un modelo magnífico para copiar” (1937, 38).

---

<sup>34</sup> Ciertos sainetes de José González Castillo transitan un pasaje hacia lo tragicómico. Tal fue el caso del sainete reflexivo *La serenata* (1911), que presenta el espacio de una fábrica de vidrio en el suburbio bonaerense, poblado de trabajadores; *Acquaforte* (1917), en colaboración con Alberto Weisbach, que se concentra en un grupo de inmigrantes italianos en el barrio de la Boca, en el cual se despliegan los contrastes entre lo festivo y lo dramático; y *Los dientes del perro* (1918), en colaboración con el autor anterior, que será estudiado en el capítulo IV.



Su producción es fundamental en la primera fase del sainete. No obstante, dicha cercanía con el modelo hispano se restringió notoriamente, en tanto introdujo una serie de elementos criollos y un cambio radical en la forma de representación de lo popular, ya en plena nacionalización del género. En efecto, la compenetración con el punto de vista popular se intensificó en *El retrato del pibe* (1908),<sup>35</sup> además subtulado “Entremés orillero en verso”. En éste, el empleo del lunfardo que constituye una apropiación de la oralidad popular, no se restringe únicamente a los diálogos de los personajes sino que, significativamente, se adopta dicho lenguaje en los textos de las didascalias. Dichas porciones de discurso corresponden al hablante dramático básico y podrían haber sido zonas desde las cuales el autor evidenciase un uso “correcto” del lenguaje y estableciese una distancia con respecto a la lengua marginal de los personajes. Por lo tanto, se trata de un texto que se identifica con los usos populares del lenguaje de sus personajes en un máximo grado. Así lo evidencian las didascalias del comienzo:

Decoración: Bulín bastante mistongo, aunque de aspecto “sencillo”, de un modesto conventillo en el barrio del mondongo(...). Al levantarse el telón, Juana broncando a la gurda, estará a la mano zurda, metiendo en un pañolón, a la manera de balurdo, unas cuantas cuchufletas: camisa, batas, chancletas y un manto de paño burdo. Por las protestas y el lloro se manya que está la Juana, entre con gana y sin gana de espantarse por el foro; y dejarlo a Garabito -su bacán-, a todo estrilo, con escracho de pabilo, sin el morfe y sin carrito (Cuadro único, s/n).

Asimismo, el texto dramático intensifica lo caricaturesco y sentimental, por medio de una alternancia permanente y sin transiciones entre la comicidad y los momentos melodramáticos. Juana cansada de los maltratos del compadrito Garabito, decide irse y se suceden peleas, reproches, y recuerdos que acaban en un final que busca el consuelo, ya que la pareja se reúne, en un cierre que es rematado además por medio de la comicidad verbal de los versos lunfardos:

---

<sup>35</sup> *Teatro Popular*, N° 56, 30 de noviembre de 1920.

Garabito:

¡Eso es mi negra!...¡Prendete!

y que vaya a hacerse hervir

quien no tenga pa vivir

ni el escracho de un pebete (Cuadro único, s/n).

A pesar del final feliz, en las didascalias el hablante dramático agrega: "el grupo que forma con Juana en un tierno abrazo contrasta con la miseria circundante" (Cuadro único, s/n). Ello demuestra las oscilaciones del género, propias de una perspectiva populista (Grignon y Passeron, 1991). Por un lado, se ofrecía una representación genuina y espontánea de los sectores populares por medio de la espacialización y el vestuario referenciales propios de los que habitaban el conventillo, además del empleo del lunfardo y la oralidad, es decir que, se valoraban elementos y prácticas propios de las culturas populares. Por otro, se ofrecían relatos que planteaban un consuelo para el espectador, por lo cual se intentaban resaltar únicamente los aspectos positivos, soslayando la dominación cultural y postulando un conformismo.

Otro sainete en un acto en versos lunfardos es *Entre bueyes no hay cornadas* (1908),<sup>36</sup> de José González Castillo, en el cual el espacio se representa por medio de un telón que muestra una calle de arrabal, de acuerdo al modelo español. Sin embargo, los personajes son compadritos caricaturizados: Mamerto (Luis Vittone), Rana (Enrique Muiño) y Churrinche (Alberto Ballerini); quienes emplean la oralidad popular del lunfardo, planteando una cercanía con las culturas populares que diferencia al sainete criollo del género hispano. El sainete, de gran simplicidad, se basa en el recurso del equívoco y la comicidad que producen las confusiones entre los personajes. Posteriormente, José González Castillo escribió una serie de sainetes breves ubicados en el espacio de la calle, generalmente escenificado por medio de telones pintados, por medio de los cuales se continuaba la espacialización característica del sainete español. Si bien fueron obras producidas tardíamente, pertenecen al primer modelo del género. En éstos se presentan caricaturas de diversos tipos sociales: el agitador político, el chofer, el policía, las

---

<sup>36</sup> *Teatro Popular*, N° 56, 30 de noviembre de 1920.

costureras. Uno de ellos es *Las nuevas ideas* (1920),<sup>37</sup> "sainete rápido en dos escenas", escrito en versos lunfardos y caracterizado por el predominio de la pura comicidad y la simplicidad de la acción. La mayor parte de los chistes verbales se refieren a las nuevas palabras de la época, tal es el caso de la definición de "proletaria" del personaje "El agitador". *Yunta brava* (1919),<sup>38</sup> subtítulo "Diálogo en verso", es otro sainete de las mismas características que el anterior, en el que se representa una situación simple, que explota la pura comicidad y la caricaturización del costumbrismo. Para ello, el sainete apela a la representación de dos ocupaciones urbanas, un chofer y un agente de policía, quienes en diálogos en verso que incorporan el lunfardo y la oralidad -a veces de signo criollo-, se quejan de los peligros del progreso y muestran incumplimiento de sus deberes al abandonar el trabajo para ir a beber juntos. Ambos sainetes privilegian la acción verbal, de acuerdo al modelo español, pero se distinguen de éste al intensificar la caricatura y la parodia, así como por adoptar aspectos de la cultura popular en el empleo del lunfardo como habla de los personajes, con respecto a la cual el autor, perteneciente a la "cultura letrada", no toma ninguna distancia ni intenta diferenciarse de sus personajes. Así, se produce la apropiación del discurso del otro: la lengua marginal, el lunfardo.

Por lo tanto, el proceso de nacionalización del primer modelo del sainete, transitó un desarrollo que partió de la visión condenatoria y distanciada predominante en el modelo hispano, hasta llegar a la apropiación de las culturas populares. Dos perspectivas de representación de lo popular, con sus respectivos matices, fueron características en el primer modelo cómico y sentimental: paternalismo miserabilista visible en ciertas representaciones de Nemesio Trejo y populismo estudiado aquí en ciertos estratos de los textos de José González Castillo. En ambos casos se apostaba a una representación de lo popular como cultura autónoma.

---

<sup>37</sup> *Teatro Popular*, N° 56, 30 de noviembre de 1920. Sólo poseemos la fecha de publicación, pero sabemos que no se trata de una obra producida con anterioridad porque en el texto se indica que fue escrito luego de la Semana Trágica de 1919. Retomaremos este sainete al estudiar las representaciones de anarquistas en el capítulo III.

<sup>38</sup> *El Teatro Nacional*, N° 53 y 54, 4 de junio de 1919.

## II. EL MUNDO DEL BARRIO

### 1. La cultura de los barrios y la cultura del centro

En el proceso de conformación de Buenos Aires como ciudad burguesa, entre 1880 y 1930, se configuraron una cultura del centro y una de los barrios, las cuales paulatinamente se fueron contactando y entrecruzando, si bien mantuvieron zonas diferenciadas. En este capítulo se estudiará de qué manera el sainete representó al nuevo grupo social de los sectores populares urbanos y se apropió de esa cultura barrial que se estaba desarrollando, además de posibilitar los contactos entre dicha cultura y la del centro. Nuestra tesis plantea que la función del teatro fue central en dicho proceso de intercambios barrio-centro, ya que por medio de las escenificaciones de los sainetes en la calle Corrientes se trasladaron las representaciones y diversos aspectos de la cultura barrial a esa zona céntrica de la ciudad.

José Luis Romero (1983) examina los inicios del proceso a partir de que Torcuato de Alvear, intendente de la ciudad de Buenos Aires, comenzó la tarea de convertirla en una metrópoli europea en 1880. En ese momento Roca asumió la presidencia e inauguró una era de renovación y de nuevas actividades económicas, las cuales permitieron desarrollar mejoras urbanas en la capital. Buenos Aires se convirtió en un importante centro comercial con un puerto modernizado, con poderosas casas mayoristas y multitud de pequeños comercios en el centro y los barrios. En 1890 se produjo una crisis económica y política que golpeó a la ciudad, provocada por un movimiento popular que desafió a la naciente oligarquía, pero, finalmente, el gobierno y la economía se recompusieron. En este período un factor que produjo enormes alteraciones fue la inmigración, diluyendo la antigua ciudad criolla. En 1880 Buenos Aires contaba con 286.000 habitantes, más tarde pasó a 649.000 en 1895 y a 2.254.000 en 1930. Los grupos inmigrantes se sumaban a las clases populares o a las pequeñas clases medias y fue allí donde comenzó a operarse la paulatina integración entre los nuevos habitantes y los grupos criollos, en los barrios populares o en los suburbios orilleros. La gran mayoría de los sectores populares apostaban al ascenso social por medio del trabajo y el ahorro, si bien la participación en la acción gremial y política fue en aumento en los comienzos del siglo. De este modo, los grupos en ascenso comenzaron a constituir una creciente clase media, pero como contracara de ese proceso también surgieron grupos marginales. Se trataba de una "sociedad inestable" (Romero,

1983), que en el sainete estaba representada por los contrastes y al mismo tiempo la cercanía, entre trabajadores y ladrones, pequeños patrones y obreros anarquistas, trabajadoras y mujeres que añoraban los lujos del centro, compadritos e inmigrantes.

La ciudad se había modernizado rápidamente. A comienzo del período se construyeron obras de salubridad, además de que aumentaron los hospitales, los mercados y los parques, también se electrificó el alumbrado público a partir de 1882. Asimismo, se desarrollaron los medios de transporte, ya que se extendieron y electrificaron los tranvías desde 1897 y las líneas suburbanas de ferrocarriles, además de construirse el primer subterráneo en 1914 y más tarde los colectivos en 1928. La comunicación urbana entre mayores distancias, propició el desarrollo de los viejos barrios, la aparición de otros nuevos y los contactos barrio-centro. En los últimos años del siglo XIX y comienzos del XX crecieron los suburbios marginales de los Corrales, Barracas, La Boca, Palermo, Nueva Chicago o Nueva Pompeya, y los barrios de Villa Crespo, Almagro y Abasto; más tarde surgieron nuevos núcleos urbanos: Villa Devoto, Villa Urquiza, Villa Soldati, La Paternal, Villa Lugano.

Como señala Ana María Rigotti (2000) hasta 1910 se presentaba una ciudad en la que convivían las casonas de las clases altas con los conventillos de las viejas barriadas obreras del centro y además existían los arrabales sobre la costa, tales como los del Riachuelo. Posteriormente, la paulatina ubicación periférica de las industrias y de los obreros inmigrantes por medio del desarrollo de la urbanización que se extendió más allá del centro fue impulsada para distanciar la pobreza, la politización obrera y recuperar los núcleos históricos como zonas representativas y de residencia de las clases medias y altas.

Una de las obras más importantes del centro fue la apertura de la Avenida de Mayo, inaugurada en 1894. Con anterioridad se habían construido importantes edificios públicos como la Municipalidad, el Congreso Nacional, el Palacio de Justicia y frente a éste último el nuevo Teatro Colón en 1908. La Avenida de Mayo con sus cafés españoles y teatros, junto a la calle Corrientes con sus cafés bohemios de tango, restaurantes y teatros, se transformaron en polos de atracción de la gente de los barrios. Edmundo Guibourg (1978) señala que la calle Corrientes, a partir de 1870, desde la sala de la Ópera (1872)<sup>1</sup> al Politeama (1875)<sup>2</sup> fue una zona de teatros, a los que también se agregó -entre los primeros de la calle Corrientes- el Apolo en la última década del siglo

<sup>1</sup> Estaba ubicado en Corrientes, entre Suipacha y Esmeralda, fundamentalmente se dedicó a la ópera.

<sup>2</sup> Primero fue el circo Arena, ubicado en Corrientes y Paraná.

XIX.<sup>3</sup> Asimismo, en el centro existían otras zonas cercanas a Corrientes en las cuales se desarrollaba el género chico español: el Teatro Nacional (1882) -de la calle Florida entre Piedad y Cangallo-, el Onrubia (1889) -en la calle Victoria luego Hipólito Irigoyen-, el Comedia (1891) -en la calle de las Artes hoy Carlos Pellegrini-, de la Zarzuela -en la calle Piedad, luego Bartolomé Mitre- que a partir de 1898 se denominó Argentino y continuó dedicado a los géneros hispanos hasta 1906. Cuando se abrió la Avenida de Mayo el género chico español también se representó en los teatros Mayo (1893) y Avenida (1908). Otros teatros céntricos fueron el Pasatiempo -en la calle Paraná-; el Variedades (1872) -en la calle Esmeralda-, primero denominado Ba-ta-clán, luego Edén Argentino, hasta que finalmente allí se construyó el Odeón, sala que junto a la Ópera y el Colón ofrecían temporadas dedicadas prioritariamente a la ópera o a compañías de teatro europeo y se distinguían porque eran espacios de sociabilidad de las clases más altas. El predio del San Martín (1880), primero fue pista de patinaje, circo, teatro de variedades con otros nombres; hasta que a partir de 1892 llevó ese nombre, el cual alojó a figuras de compañías europeas y compañías nacionales. El Argentino -ubicado en la calle Bartolomé Mitre 1444- a partir de 1906 fue ocupado por Pablo Podestá y se dedicó al teatro nacional y a partir de 1907 fue sala de la compañía de Florencio Parravicini durante diez años. El Dorado (1872) -Rivadavia y Paraná- cambió sucesivamente de nombre: Goldoni, Rivadavia, Moderno, y por último Liceo; más distante aún se encontraba el teatro Marconi -antes Doria, ubicado en Rivadavia 2314-. Se acercaban más al nuevo eje teatral de Corrientes: Casino (1902), dedicado al teatro de variedades en la calle Maipú; Olimpo en Lavalle; Bijou en Sarmiento y Maipo en Esmeralda. En la calle Corrientes, también se encontraban el Nacional (1906), que en sus comienzos fue sede de la compañía de Jerónimo Podestá; el Nuevo; el Smart, que primero fue la sala cinematográfica Smart Palace y desde 1922 se convirtió en teatro; El Porteño; el Cómic (1927), dedicado al género chico nacional -en Corrientes entre Libertad y Talcahuano-; Royal -Corrientes 835-. Las salas Sarmiento, Buenos Aires, Ateneo y París también eran cercanas al eje de la calle Corrientes.

Las clases acomodadas constituyeron una verdadera oligarquía que se resguardaba en sus clubes: el Jockey Club -inaugurado en 1897 en la calle Florida-, el club del Progreso y el Círculo de Armas. Estos grupos se instalaron en el centro, poseían ciertas raíces criollas y adherían a las novedades de París y de Londres, su

---

<sup>3</sup> En la primera década del siglo XX la sala del Apolo fue el espacio de la compañía de José Podestá

cultura: “Brilló en el centro, en las residencias aristocráticas, en los bailes y en los clubes, en la platea y los palcos del teatro Colón, en la Universidad, en las tertulias literarias, en la tribuna de socios del Hipódromo Nacional, en las redacciones de los grandes diarios” (Romero, 1983, 16). De la idealización del inmigrante europeo pasaron a su impugnación y en oposición instauraron la figura del gaucho como mito de la oligarquía.

Entre estas culturas, la del centro y las de los barrios, existieron diferencias y tensiones muchas veces capturadas en las escenificaciones de los sainetes, pero también se produjeron intercambios entre ellas. Según José Luis Romero (1983), las dos culturas se compenetraron en la década del veinte y en el Buenos Aires de 1930 ya existiría una trama común. Dichos intercambios fueron favorecidos por la ampliación de la participación política del radicalismo yrigoyenista entre 1916 y 1922, que reivindicó la inclusión de los sectores postergados e intentó instituir una lógica de acción nacional, un principio de unidad más allá de cualquier división, de allí su natural enfrentamiento tanto con la élite tradicional como con el movimiento obrero (Svampa, 1994).

En relación con lo anterior, Luis Albergo Romero (1995) plantea que en este período se conformó una primera identidad predominante hasta 1910, heterogénea a causa de la diversidad inmigratoria, elaborada en los conventillos y asociada al trabajo, la cual era más segregada y contestataria, puesto que se encontraba marcada por la presencia del anarquismo. Luego, entre las dos guerras mundiales esta identidad trabajadora y contestataria fue disolviéndose y se elaboró una nueva identidad popular conformista y reformista desarrollada, fundamentalmente, en las décadas de 1920 y 1930 en los espacios de sociabilidad de los barrios. Se trataba de una identidad que se gestó tanto a partir del proceso de intercambios barrio-centro como de la argentinización de los hijos de los inmigrantes, la escolarización, la promesa de movilidad social por medio del lote a plazos y la casa autoconstruida que ofrecían los barrios. Procesos enmarcados en las primeras experiencias democráticas, a partir del período que se abre en 1912 con la promulgación de la ley Saenz Peña, que se consolida en 1916 con el primer acceso de Hipólito Yrigoyen a la presidencia.

En lo que respecta al teatro, la calle Corrientes se convirtió en zona de intercambios de las dos culturas, en la que permanentemente se estrenaban diversos sainetes que en el espacio del centro proponían representaciones provenientes de la cultura del barrio y posibilitaban los acercamientos tanto por las imágenes de sus escenificaciones como por el público asistente, que en gran parte pertenecía a los

sectores populares de los barrios. De modo que, se podría pensar en un proceso, en el que si bien seguían existiendo lugares vedados y una mirada condenatoria de la alta cultura hacia esas manifestaciones, sin embargo se produjo una apropiación del centro por medio de los sainetes y de otras expresiones como el tango y el cine.

Aquellos que no poseían ninguna legitimación social se transformaron en matrices de las ficciones, de tal modo que las representaciones y la voz de los sectores subalternos protagonizaron las puestas en escena del sainete y más tarde de los filmes. Al apropiarse de elementos de las culturas populares dichas representaciones se apartaban de los cánones dominantes. La textualidad del sainete ofreció pautas de pertenencia a los sectores medios y populares, proporcionó a los espectadores imágenes de vividores, aprovechadores, artistas pobres, compadritos, patoteros, milongueras, trabajadores, ladrones, inmigrantes y anarquistas. Esas figuras ejercían una atracción especial en la sociedad, porque mostraban aquello que aunque era conocido también inquietaba. Así, se creaba una proximidad con los nuevos actores sociales que componían el tejido urbano en una época en plena transformación, en la que era necesario obtener medios de reconocimiento para lograr apropiarse de la ciudad, transitar en la misma, desarrollar estrategias de comunicación o asimilar los nuevos hábitos urbanos. Los textos se nutrían de la experiencia social y producían un peculiar atractivo en las capas medias y bajas que constituían el público, puesto que respondían a las necesidades de integración urbana; al mismo tiempo, la desmentida paródica que proporcionaban, permitía exorcizar los cambios y tensiones generados por el proceso de modernización y ofrecer tanto diversión como una reparación ficcional. Los sainetes podían representar a aquellos seres peligrosos que constituían una amenaza y que a la vez intrigaban, sin la mirada condenatoria característica de otras series culturales, en tanto posibilitaban una familiaridad entre honestos y pillos, concretada en el interior del universo ficcional y en el intercambio entre la escena y el espectador.

Para analizar las imágenes de los sainetes emplearemos la noción de “representación” (Chartier, 1990 y 1996), la cual permite señalar las diversas relaciones que los individuos o los grupos mantienen con el mundo social, las prácticas y los signos que apuntan a hacer reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo y significar simbólicamente una condición. Estas ficciones poseían una fuerza tal que superaban la mera representación de lo ya constituido y



proporcionaban nuevas construcciones que organizaban y otorgaban unidad a experiencias aún caóticas o incipientes de la realidad social.<sup>4</sup>

## **2. La ética del trabajo y su reverso en el mundo de los compadritos, las milonguitas y los lujos del centro: representaciones de trabajadores en los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco**

Es posible considerar al autor Carlos Mauricio Pacheco, a quien la crítica reconocía valores y hasta en algún caso lo designaba “distinguido sainetero”, como uno de los principales exponentes de la primera fase del sistema misceláneo de representación. Por un lado, en sus textos plasmó un heterogéneo sistema de representaciones como imagen del mundo social: milongueras, compadritos, trabajadores, ladrones, inmigrantes, artistas, anarquistas. Si bien éstas eran figuras que se fueron configurando a partir de los diversos aportes de los distintos cultores del género, Pacheco las moldeó a su manera y las empleó en su máxima expresión, en el sentido de explotar su carácter intensamente misceláneo y su capacidad para representar a cada grupo social. Es decir que, en la primera fase el carácter misceláneo se manifestó en la heterogeneidad del mundo representado y en la configuración de un sistema propio de representaciones. Por otra parte, es posible considerarlo fundador de las primeras mezclas, préstamos e intercambios entre diversas manifestaciones populares, que comenzaron a efectuarse de modo incipiente en la primera fase y, posteriormente, se desarrollaron en la segunda.

Los cambios sociales anteriormente mencionados se manifestaron en gran parte de los sainetes de Pacheco, en los que aún se percibían restos de una identidad afín a la que se plasmó en la primera década del siglo, heterogénea y segregada, alrededor del conventillo y de los trabajadores. Asimismo, en una serie de sainetes es posible percibir cómo comenzaron a ocupar un lugar central los barrios y la cultura que se fue gestando alrededor de los mismos, a partir de la cual se iría conformando una nueva identidad para los sectores populares. Un grupo considerable de sainetes se ubica en el espacio periférico de los barrios y dedica un lugar privilegiado a las representaciones de

---

<sup>4</sup> Asimismo, el tema fue tratado por Roger Chartier en “Oralidad, Cultura escrita e imprenta en la edad moderna (siglos XV-XVIII)”, Seminario Facultad Filosofía y Letras, UBA, Mayo a setiembre de 2002.

trabajadores y trabajadoras, entre la diversidad de figuras que se ofrecen. De este modo, Pacheco introduce además de las representaciones de los criollos, inmigrantes, compadritos, muchachas pobres y mujeres que desean otra vida, al grupo de los trabajadores y trabajadoras: obreros panaderos, de los frigoríficos, herreros, costureras, planchadoras, obreras de la fábrica de fósforos y de la industria textil, por lo cual Mario Gallo (1970) al estudiar estos textos destaca la “simpatía proletaria” de Pacheco.

A partir de *Los disfrazados* (1906), Carlos Mauricio Pacheco<sup>5</sup> plantea una innovación respecto de la primera versión del género netamente cómica y sentimental, la cual es señalada por Osvaldo Pellettieri como una verdadera nacionalización del género, a partir de la transformación hacia un nuevo modelo tragicómico:

En *Los disfrazados* no se percibe el condescendiente conformismo, la armonía ingenua que imponía luego del desenlace del sainete como pura fiesta el retorno a la normalidad y que producía en el espectador una sensación de alivio que lo hacía sentirse seguro en su mundo de ficción: la certidumbre de que “aquí no ha pasado nada” (Pellettieri, 2002, 211).

El mismo historiador señala tres modelos textuales para el sainete tragicómico: reflexivo, inmoral y de autoengaño, que retomaremos en el transcurso de la tesis.

Por lo tanto, por medio de la mixtura de lo tragicómico, en gran parte de sus sainetes, Pacheco efectuó una ruptura respecto del típico final de consuelo y de esa forma equilibró de modo crítico o reflexivo la imperante mirada populista o miserabilista del sainete de la primera versión. En su lugar, los textos evidencian las contradicciones y los problemas de esos sectores. Al mismo tiempo, el sainete *Los disfrazados* plantea tempranamente una miscelánea de representaciones como forma de simbolizar la cultura del barrio y su heterogeneidad: ofrece imágenes de anarquistas, inmigrantes, trabajadores, compadritos, muchachas del conventillo. Entre ellas, se presenta la figura del trabajador Hilario, “motorman” de un tranvía, construida por contraposición a la del anarquista, sin embargo, dicha representación y el tópico del trabajo no son centrales, por lo cual este sainete será estudiado en capítulos posteriores (Ver Capítulo III y IV).

---

<sup>5</sup> Estrenado en el Teatro Apolo por la compañía Hermanos Podestá, publicado en *Bambalinas*, N° 49, 15 de marzo de 1919.

En el sainete *De hombre a hombre* (1910),<sup>6</sup> se desarrollan las tensiones culturales presentes en los barrios, entre la integración por medio del trabajo y la marginalidad. También predominan representaciones de los trabajadores en *El pan amargo* (1911),<sup>7</sup> y en *El otro mundo* (1922),<sup>8</sup> en el que se confrontan el mundo de las trabajadoras, con otro mundo de lujos y diversiones, a partir de diversas representaciones contrastadas de mujeres trabajadoras y de milongueras. De esta contraposición entre el barrio y ambientes de riqueza también participa un sainete anterior, *Pájaros de presa* (1912).<sup>9</sup> La dicotomía barrio-centro es representada en *La ribera* (1909),<sup>10</sup> *Barracas* (1917)<sup>11</sup> y *La boca del Riachuelo* (1919).<sup>12</sup> En *El diablo en el conventillo* (1915), se plantea la oposición entre el mundo del conventillo y el centro.<sup>13</sup>

Estas representaciones se ofrecieron en las salas céntricas de los teatros Argentino, Nacional y de la Ópera, las dos últimas en la calle Corrientes. El paso de la compañía Vittone-Pomar desde el Teatro Nacional a la sala de la Ópera en el momento del estreno de *La boca del Riachuelo* (1919), demuestra el impacto que producían dichas representaciones del barrio en un espacio prototípico de la cultura del centro como era el caso de esta sala, ámbito de sociabilidad de las clases más altas. Los comentarios periodísticos señalaron el cambio hacia un ámbito más “elegante”, la presencia del público habitual del sainete al que se le agregó otro “selecto”, así como afirmaron que se trataba de “un pintoresco cuadro de la vida en ese barrio porteño, tan exótico y poco visto por la gente del centro” (*El diario Español, La mañana, Última hora*, 22-3-19). En efecto, los sainetes se convertían en portadores de imágenes del barrio desconocidas por los habitantes del centro. Asimismo, posee un interés especial el comentario de una crítica que mencionó nítidamente los contrastes barrio-centro que se suscitaron a partir de las representaciones del barrio que proponía el sainete, para luego promover los intercambios culturales que se generaron:

---

<sup>6</sup> Estrenado en el teatro Argentino (en la calle céntrica Bartolomé Mitre), por la compañía Nacional Florencio Parravicini. Es un sainete lírico con música de Francisco Payá.

<sup>7</sup> Teatro Nacional, Compañía Podestá-Vittone.

<sup>8</sup> *El Entreacto*. Revista teatral, Año I, N° 4.

<sup>9</sup> Se trata del año de publicación del texto en Biblioteca “Teatro uruguayo”, N° 15, O.M. Bertani Editor, 1912. En la publicación no se consigna la compañía a cargo ni la fecha de estreno, si bien se presenta la nómina de actores entre los que se encuentran Luis Vittone y Segundo Pomar.

<sup>10</sup> Estrenado en el teatro Argentino por la compañía de Parravicini. Publicado en *El teatro argentino. Revista teatral*, N° 31, Buenos Aires, 16 de junio de 1920.

<sup>11</sup> Teatro Nacional, compañía Vittone-Pomar. Publicado en *La novela cómica porteña*, N° 26, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1918.

<sup>12</sup> Estrenado el 21 de marzo de 1919, Teatro de la Opera, compañía Vittone-Pomar. Publicado en *La escena*, N° 350, Buenos Aires, 12 de marzo de 1925.

Los viejos y gloriosos muros del teatro de la Ópera, deben anoche haberse estremecido hasta lo más hondo de sus cimientos, ante el espectáculo que allí se realizó (...) Contemplaba en un intervalo, las pinturas decorativas del techo, pinturas que evocan escenas de óperas famosas, y levantando el telón miraba las decoraciones, y la indumentaria de los artistas que levaban al escenario un girón de la vida cosmopolita en las márgenes del Riachuelo; medía toda la enormidad del contraste y... tenía para las pinturas un gesto de compasión y para lo del escenario un aplauso porque lo del techo era extranjero, era extraño, y lo del escenario era nuestro, muy nuestro, era algo de nosotros mismos, de nuestra modalidad, de nuestras pasiones.

¿Muy inferior lo del escenario en comparación con lo que evocaban las pinturas? De acuerdo. Inferior, sí pero no por eso menos digno de respeto, quizá más digno de respeto que lo importado... (Don Melitón, *La montaña*, 22-3-1919).

Las representaciones de trabajadores y trabajadoras viajaban del barrio al centro en el interior de los sainetes de Carlos Pacheco. El sainete *De hombre a hombre* (1910), contrapone la representación del trabajador a la de un malevo. El espacio presentado es el de “un patio de una casa de vecindad en el suburbio”, en el que habitan costureras, un italiano viejo, un ruso, niños, un herrero, porteños y artistas aficionados, es decir, una miscelánea de figuras por medio de las cuales se intentaba simbolizar el heterogéneo mundo del barrio. Estas representaciones, al proponer imágenes del barrio, exhibían las diversas relaciones que mantenían los individuos y los grupos de ese mundo social, al mismo tiempo que apostaban a ciertos sectores del mismo y rechazaban a otros. Además, los sainetes construían sus imágenes a partir de un reconocimiento de los espacios y prácticas propias de la cultura popular. En *De hombre a hombre*, la representación del trabajo se encuentra por encima de cualquier otra condición, el trabajo convierte los ruidos en música, puesto que según las didascalias desde la herrería llegan “notas de martillo”, luego se oyen canciones, guitarras y más adelante la música popular de un tango. El ambiente del conventillo recibe por momentos una

---

<sup>13</sup> Estrenado en el Teatro Argentino, el 27 de agosto de 1915, por la Compañía Nacional Florencio Parravicini. Publicado en *El Teatro Argentino*, N°4, Buenos Aires, 24 de octubre de 1919.

visión idealizada cercana a una perspectiva populista pero también, una percepción crítica que denuncia la suciedad y la pobreza, si bien esta última apunta mayormente hacia el sector marginal de los que rechazan el trabajo y hacia la difícil situación de las mujeres:

Es muy cómodo eso de tirarse a la bartola para que las pobres mujeres se metan al planchado y a la máquina...Vea la del 6 echa los pulmones por la boca planchando todo el día para que su marido tome caña de durazno, cante milongas y le encaje de cuando en cuando una serie de trompadas; la del 9, viuda con cinco hijos y un agregao que grita y pateo cuando no hay cuello limpio y las va de jaife y de paseo mientras los chicos se consumen la vida en las fábricas (Cuadro I, s/n).

Se trata de un sainete tragicómico, en el que se desarrolla una trama melodramática, en la cual se intercalan una serie de personajes cómicos que participan de pequeñas situaciones, tales como el personaje Ramallo, que es un hombre viejo que tiene aventuras con distintas mujeres, así como un grupo de actores aficionados de Barracas que van a presentar la obra "Las últimas palabras pronunciadas de un pobre gaucho"; a los que se agrega un inmigrante ruso parodiado. Sin embargo, entre esa profusión de imágenes se destaca la representación de carácter ejemplar del trabajador herrero, Martín, cuyo "sudor de la herrería" se describe como una "suciedad limpia", a quien se agrega la trabajadora costurera, Sofía, "atada a la máquina día y noche". Ambos se construyen por contraposición a la holgazanería y el delito.

Sofía narra su propia historia en clave melodramática, ya que sobre el personaje recaen todo tipo de desgracias. Esta perspectiva acarrea una representación miserabilista de los sectores populares que se concentra en señalar las diferencias culturales, las faltas y defectos, privándose de describir las prácticas culturales que los caracterizan, con el sentido propio que poseen, salvo en lo que respecta al trabajo:

Usted sabe que yo he crecido entre todo esto...esta vida de confusión, de miseria y de asco. Mi tata vendía kerosén y volvía por la noche borracho, después de gastarse el último centavo, gritarle porquerías a mi mamá porque no había luz en el cuarto ni con que encender una triste lámpara (...) Después rodando de patio en patio, entre el montón de gente sucia

que sufre, que grita y que canta, ¡todo el barullo del conventillo! (...) Estoy harta, harta de esta vida, harta de sentir cerca de mí el aliento de los perdidos y los borrachos, por eso cuando Martín se acerca a mi máquina y veo cómo trae en la frente el sudor de la herrería, esa suciedad limpia de la hornalla, los callos del martillo, y siento su respiro hondo y fuerte, me invade una alegría, una confianza de vivir así, junto a un pecho robusto y bueno que me protegiese como un rincón de esperanza, como un ruido contra todos ellos, los haraganes, los malos, los que escupen injurias, los que pegan a las pobres mujeres sin amparo y sin amor (Cuadro I, s/n).

El trabajo es contrapuesto a los desempeños de personajes del hermano y el esposo de Sofía, ambos ladrones. A partir de la salida de la cárcel del segundo, Antonio, que busca al herrero Martín para vengarse porque le ha robado la mujer, se configura el característico triángulo amoroso. Luego de la intervención de un coro de compadres que comenta la situación de Antonio, se sucede un breve segundo cuadro con telón de calle, predominantemente cómico, y de gran afinidad con el modelo hispano tanto por lo musical como por el espacio de la calle. El último cuadro, refuerza la representación del barrio asociado al trabajo, por medio del enfrentamiento “de hombre a hombre” entre Martín que lucha con un martillo –la fuerza del trabajo- y Antonio –un ladrón con atributos de malevo-, con una daga. En una mirada final de claro rechazo hacia el sector del conventillo alejado del trabajo, así como hacia el culto al coraje del compadrito, Martín rompe el cuchillo, se niega a matar y expresa: “¡Con esto se va a la cárcel, a la muerte!”, y con respecto al martillo, agrega, “¡Esto es para el yunque! ¡Para la vida!”. El cierre del texto plantea un final edificante, el cual lleva a Pacheco a abandonar la resolución dramática característica de sus sainetes, mientras que aquí propone una salida positiva puesto que Martín vence al compadrito pero declina ante la posibilidad de eliminarlo, y así elige al trabajo y a su mujer costurera, también trabajadora. Así, se alterna populismo y miserabilismo, el primero para resaltar la representación del mundo del trabajo y el segundo para rechazar a aquellos que se distancian del mismo.

Nuevamente, las representaciones de trabajadores son centrales en el sainete lírico tragicómico *El pan amargo* (1911). Se trata de un conjunto de trabajadores y comerciantes de diversos oficios como el verdulero, el diariero, el pescadero, vendedores ambulantes, panaderos, obreros y obreras. En el primer cuadro se presenta

el espacio de una calle del barrio y sus negocios, un almacén y una tienda. Allí se entretajan la comicidad, lo sentimental y ciertas cuestiones políticas tratadas desde la óptica del melodrama. Como parte de esa cultura barrial también se desarrollan escenas de trabajo en el interior de la panadería con el traslado de las canastas y la colocación de piezas en el horno. A ellas se agrega un coro de fosforeras que le canta a las trabajadoras:

Obrerita que te apuras al taller  
en la lucha dolorosa por el pan  
el consuelo que te queda es el querer  
la alegría que te queda es el cantar  
canta obrera tus pesares y tu fe... ( Cuadro I, 22-23)

Dos obreros de la panadería, Levadura y Pablo, muestran las diversas posiciones de esos sectores. El primero, politizado, quien se encuentra caricaturizado, plantea que hay que alzarse contra todo; el segundo es un escéptico respecto de las luchas de los trabajadores y es el personaje que recibe una representación positiva, es la imagen del trabajo:

La mejor fuerza es el trabajo, convencete, aguantar la mecha ya que hemos nacido pobres... y pal yugo... Lo demás son macanas... Levadura, como vos... hinchazón sin sustancia y puro grito, para que al fin la ganen ellos, los que tienen labia y se aprovechen, mientras vos seguís condenao a ganarte el pan con el sudor de tu frente (...) yo quiero estar conforme ... porque tengo un amor y una esperanza ( Cuadro I, 13-14).

A dichas representaciones se agrega la de un trabajador que se encuentra preso injustamente por motivos políticos, quien permanece en la extraescena, y la trabajadora costurera dedicada a “la máquina, el taller, el trabajo día y noche”, quienes se encuentran enfrentados al patrón, incorporado a partir de la intriga melodramática. Además se suma, desde un punto de vista cómico, el tópico de las relaciones entre los inmigrantes y los criollos, en el caso de los primeros trabajados de modo caricaturesco a partir del empleo del cocoliche y en los segundos por medio de escasas palabras en lunfardo y cierto grado de oralidad en su lenguaje. Es decir que se entremezclan

representaciones caricaturescas de inmigrantes y criollos, tales como el italiano Don Esteban, patrón del almacén, el español Don Secundino, de la tienda, y el criollo vividor, Don Pelayo.

El último cuadro sucede en el interior de la panadería del patrón Don Damián, en Nochebuena, clima festivo que contrasta con los trabajadores panaderos que no descansan y deben hacer pan dulce, mientras “el barrio está alegre, parece un carnaval”. Sin embargo, la mirada final del sainete se encuentra más ligada a la intriga melodramática que a la representación de los trabajadores.

La contraposición entre el barrio y los ambientes de riqueza estructuran *Pájaros de presa* (1912), que transcurre en el espacio del patio de una “casa de vecindad”, en el que se ofrecen la representación de una mujer primero trabajadora y luego milonguera quien abandona el conventillo a causa de Fernando, un niño bien; ambos contrapuestos a las figuras propias del barrio de un inmigrante italiano cómico –Metastasio- y un anarquista caricaturizado –Espinaca, conductor de carros-. De este modo, se entran lo sentimental y lo cómico. Este texto se caracteriza por poseer una serie de referencias al propio género, tal como la descripción del conventillo por parte del personaje denominado Fernando, en la cual se realiza un recuento de la miscelánea de representaciones característica de un sainete, en un tono miserabilista:

Te aseguro que es lindo: maridos que pegan a sus mujeres y viceversa, obreros sanos y borrachos, anarquistas de hojalata, chiquilines que se trompean, el tano de las conjugaciones, unos cuantos desterrados montana, que la va de milongas y mate lavao, viejas terribles, muchachas secas por la fábrica, secciones de órgano callejero con baile y todo; olor a kerosén y en medio de la casa ella, ¡más linda que un sol! (Cuadro Primero, 18).

En el transcurso del sainete la visión denigratoria que poseen Fernando y su amigo, quienes ven a la trabajadora Rosina como “la cinderella” atrapada en la “vida matadora de la fábrica”, que se encuentra entre la “chusma que babea sus odios de fábrica, carne de delito, de miseria” (Cuadro II, 25), se contrapone a la valoración del humor popular, de los inmigrantes, de los trabajadores y del tango, que propone el texto como elementos característicos de las culturas populares. Ello se evidencia en el carácter positivo que adquiere el mundo heterogéneo del barrio, a partir de una



miscelánea de representaciones y discursos, tal es el caso de la representación caricaturesca del trabajador Espinaca que posee un discurso cercano al anarquista al ensayar su participación en un acto gremial y del italiano Metastasio que se expresa en cocoliche e intenta aprender el idioma a partir de la práctica de las conjugaciones de los verbos que repite en forma continua:

Espinaca: A ver qué le parece, Ud. que es hombre ilustrao. Mis compañeros respectivos, yo tengo que levantar la voz y la levanto... y si la levanto es porque conviene algún día, levantar la voz. Cuando el alma apagada de las colectividades... Esto sí, lo saqué de un libro que tengo ahí. Aquí va lo mío: de las colectividades no da fuego hay que encender el carbón de las ideas, y si el carbón no se prende, hay que meterle leña, sirve lo mismo como de romperle el alma al que se oponga a la huelga de conductores. Así es que yo; modesto peón de la tropa de Gringolino, opino que hay que levantarse.

Metastasio: ¿Entonces todos se levantan?

Espinaca: Levantarse en huelga.

Metastasio: Sí, comprendo, levantarse...de lu verbe levantarse...yo me levanto, tú sa levanta... él sa levanta... nosotros no levantamo, ello sa cuesta" (Cuadro primero, 15-16).

En el cuadro tercero, Rosina se transforma en una milonguera y en un café modesto del barrio de Belgrano hace su aparición el baile y la música de tango. En el desenlace del texto se produce un giro hacia lo tragicómico y el texto mismo señala dicho procedimiento, puesto que comienza a oírse un tango triste y luego, como si se refiriera al modelo del sainete tragicómico, un personaje expresa que se encuentra: "Todo confundido, la risa, la pena..." (Cuadro tercero, 35). El cierre de la pieza plantea una mixtura de elementos por medio de Metastasio, el italiano cómico que desea aprender el idioma y practica infructuosamente las conjugaciones de los verbos, pero esta vez conjuga el verbo morir, mientras continúa la música del tango triste y el texto se clausura con esa mezcla entre lo cómico y la amargura: "Lu verbo morire!... yo me muero. Osté se muere, ello se muereño, nosotros murimo, muore, moriste, moriendo, vosotros te gaye muerto, los otro lo enterréran!" (Cuadro tercero, 35).

*El otro mundo* (1922) transcurre en el espacio paradigmático del género que aquí es mencionado por algún personaje de modo no complaciente como “un inquilinato devorador”, en el que desembocan las puertas de diversos lugares de trabajo: un negocio de imprenta (una “pequeña imprentita” según el texto) de un “viejo tipógrafo muy trabajado por el alcohol y el antinomio”, además de un taller de planchado de un catalán. En el mismo se presentan otros inmigrantes como el encargado italiano Don Marco, un “chauffeur gallego acriollado” y la caricatura del personaje judío Vamberg. Asimismo, se ofrecen diversas representaciones de mujeres del barrio, una de ellas es Eloísa, la hija del tipógrafo, quien sufre “dos desgracias, fealdad y neurosis literaria”, otra es Aída, la mujer que abandonó el conventillo en búsqueda del ascenso social, cercana a la figura de la milonguera y, por último, la trabajadora costurera Ofelia. Este sainete se destaca por la variedad de sus representaciones, que evidencian un carácter misceláneo: anarquistas, trabajadores, trabajadoras (costureras, planchadoras), milongueras, inventores, como forma de representación de las culturas populares. Máximo -nombre que remite al maximalismo que era una de las denominaciones de ideas radicalizadas y se empleaba para nombrar a los anarquistas-, es un trabajador que emplea un discurso característico del anarquismo, el cual había circulado entre los sectores más populares. Las representaciones de anarquistas eran ofrecidas en los sainetes de diversos autores y también estaban presentes en los de Carlos Pacheco, aunque de modo secundario o indirecto, tal como sucede en este texto (Ver Capítulo III). Otro personaje es el trabajador Mosquera, casi siempre en estado de ebriedad, quien si bien es tipógrafo rechaza la cultura impresa y la evasión que ésta produce en su hija, denunciando la presencia cultural y los efectos de la incipiente industria editorial en los sectores populares, así como una crítica a la cultura escrita desde un sector popular en el que la misma no era valorada del mismo modo que en la cultura alta, expresa: “le tengo un odio feroz a todo lo que es papel escrito: libro, diario, toda esa mentira de la letra de molde...Y parando letras en el componedor he vivido... y me he secado como una hoja. Novelas, papeluchos; ahí tiene a mi hija (...) ¿La imprenta?... Uno que hizo mucho mal. Hizo correr la letra por el mundo...y con la letra el daño...” (Cuadro I, 8). En tanto, Marco el encargado de la casa, es un inventor cómico, una representación que apuesta a realzar los saberes populares, se trata de un inmigrante italiano que se expresa en cocoliche y se encuentra fabricando un paracaídas:

Anoche no haye dormido, boca arriba e co lo ojo al techo...Cuando la campana de San Crestóballo sonaba so premiere toque e la prima luce infiltraba pe la rendija, así come la luce del día, ¡ha saltado el chispazo mío!...Pego un salto de la cama, tomo el plano e pianto col lapiso l'idea...Había encontrado el punto... Ahora he risuelto el problema... e il pracaída e completo... Esta tarde lo ensaya al patio (Cuadro I, 6).

Este personaje, que pretende ascender por medio del gran invento, permite entretejer escenas cómicas entre las melodramáticas, tal como el momento en que prueba el paracaídas lanzándose desde la terraza, y las didascalias lo describen: "Apareciendo con un gran aparato plegado; es una especie de paraguas fenomenal"(Cuadro I, 10). Todas estas imágenes van configurando el mundo del barrio.

Simultáneamente, se desarrolla una intriga melodramática que se encuentra al servicio de contrastar dos mundos, el del lujo y la diversión frente al del barrio y la pobreza. El primero es "el mundo alegre... La vida feliz de los que farrean (...). Ese Palermo, esos lagos, ese Armenonville... La seda que allí se ve y las alhajas" ( Cuadro I, 10), contrapuesto al conventillo, con sus "pañales colgados, tufo de guisos recocidos, griterío de la chiquilinada, el pito de la fábrica, el pito del vigilante, el pito asfixiante de los tanos, el corralón, la jota de una gallega, milongas de los criollos atorrantes, gente de hornalla que va y viene" (Cuadro I, 10). El segundo cuadro se ubica en un ambiente de riqueza, en el que interactúan las representaciones de los sectores populares que buscan un rápido y fácil ascenso social. Finalmente, mientras una de las mujeres se entrega a ese mundo representado de modo negativo por el texto, dominado por la frivolidad y el maltrato hacia la mujer, la otra decide abandonarlo y reintegrarse al conventillo, a la "vida obrera", ayudada por la solidaridad de sus vecinos. Uno de ellos es Máximo, en cuyo discurso resuenan ideas anarquistas, que es el encargado de reflexionar: "los que pensamos aborrecemos este mundo de ustedes... con todo su esplendor que engaña a las incautas" (Cuadro III). La clausura no es dramática como en otros sainetes del autor, ya que existe una salida positiva que apuesta al barrio, a descreer y abandonar el "otro mundo".

*La ribera* (1909), transcurre en el espacio del barrio de La Boca, en un bodegón de la ribera desde el cual se divisa la imagen del Riachuelo y los barcos, luego se traslada a la calle y a la isla Maciel. A partir de una miscelánea de representaciones de inmigrantes genoveses, ingleses, andaluces y algún porteño, se intenta dar una imagen

de integración social a pesar de la heterogeneidad. Entre trabajadores inmigrantes marineros y comerciantes, ladrones porteños que emplean alguna palabra en lunfardo y artistas, se encuentra la representación privilegiada de este sainete. Se trata de Stella, la mujer de barrio a quien el centro le produce fascinación:

Quando cae la tarde y los barcos encienden sus luces verdes y rojas, me gusta mirar desde el balcón de la casilla o parada en algún casco viejo, la ciudad negra y maciza, hinchada de sombras que parecen atraerme... y, de pronto, quisiera ir hacia ella, cerrando los ojos, a hundirme en el ruido sordo y lejano... (Cuadro I, s/n).

En la mayor parte del sainete se apuesta a lo melodramático, ya que alrededor de Stella se teje un triángulo sentimental, que se resuelve con la huida al centro y el abandono del matrimonio con el trabajador de la ribera. La antítesis barrio-centro recorre el texto, ya que se describe al centro como un lugar pecaminoso y al barrio como espacio positivo, a partir de las representaciones de trabajadores.

Se trata de un sainete lírico, que posee acompañamiento musical, y en ese aspecto aún se acerca al modelo español. El mismo, comienza con un coro de genoveses y continúa en el breve segundo cuadro al modo del sainete hispano en el espacio de la calle. Allí se presenta a un paródico terceto de concriptos compadritos, consignados a la armada por dos años:

Dos años de servicio  
Nada me importan,  
Voy a bailar con corte  
Sobre las olas (Cuadro II, s/n).

Aquí se apela a la pura comicidad de la caricatura del compadrito, si bien en la mayor parte del sainete se apuesta a una intriga melodramática alrededor de Stella, que abandona al marinerio trabajador de la ribera. Para acentuar ese clima de fracaso sentimental se indica la música de un tango, elemento que demuestra que Pacheco incorporaba producciones culturales populares al sainete, realizando intercambios sainete-tango desde las primeras décadas del género. Pacheco describe al barrio positivamente, a partir de las representaciones de trabajadores, sin caer en una visión

excesivamente populista, ya que se muestran aspectos negativos de la pobreza, tal como sucede al mencionar los olores nauseabundos de la ribera. A tales matices críticos se agregan los aspectos tragicómicos del texto, como en el último cuadro en el que se trastocan el clima festivo y el típico final de consuelo, propios de una representación populista, por medio de un giro hacia lo dramático.

En este sainete es posible apreciar cómo Pacheco trabaja con ciertos aspectos del sainete lírico español que perduran en su textualidad, pero al mismo tiempo incluye elementos renovadores que tornan tragicómico al sainete, además de los intercambios con producciones culturales populares propias de Buenos Aires tales como el tango y un modo de representación de lo popular que se distancia del modelo hispano.

Entre los sainetes que presentan la dicotomía barrio-centro se encuentra *Barracas* (1917), el cual nuevamente propone como espacio de acción al barrio, en este caso Barracas, con sus lugares de trabajo como los frigoríficos y otros de diversión como los bares. Se trata de un espacio de los trabajadores, diferenciado y en tensión permanente con el centro. El primer cuadro transcurre en el patio de una casa habitada por vascos junto al Riachuelo. En el foro presenta un negocio de café, desde donde se divisa un paisaje de Barracas y de los frigoríficos, siempre presentes para enmarcar la acción en la cultura barrial que presenta un mundo de trabajo, en donde conviven italianos, vascos y criollos. Así lo describen las didascalias:

Perspectiva de la barriada de Barracas; los puentes metálicos sobre el Riachuelo; los frigoríficos con sus grandes galpones y sus chimeneas. Es la tarde de un día de fiesta. Al levantarse el telón se hallan en escena numerosos parroquianos que han salido al patio del café buscando un lugar fresco. Rodeando una mesa varios meridionales de Italia beben su vino jugándolo a la murra.... En otro sitio un grupo de vascos lecheros evoca el país lejano. En primer término derecha un payador arrabalero engola su vals a la memoria de Bettinoti. (...) y es escuchado religiosamente por unos cuantos peones criollos (Cuadro I, s/n)

El sainete incorpora la cuestión político-social, problemática que se entretiene con lo cómico y lo sentimental, a partir de la representación de un trabajador huelguista y de una muchacha pobre que sueña con teatros, luces y vidrieras del centro y expresa su disgusto por vivir en Barracas. En ese fondo sentimental, que se alterna con lo cómico,

transcurre el conflicto gremial con apariciones de huelguistas, cánticos y la planificación de acciones de protesta. Finalmente, Eloísa huye de Barracas, constituyéndose en la figura de la milonguera; imagen de la atracción del centro y sus posibilidades de ascenso rápido en contraste con la cultura del barrio asociada al esfuerzo del trabajo. Asimismo, se trata de un sainete en el que se plantea una postura ambivalente, ya que las representaciones de los trabajadores huelguistas cobran protagonismo, si bien al mismo tiempo se produce una depreciación de esas figuras, que muestra a esos personajes como seres inestables con respecto a sus convicciones. Aún así, la inclusión de dichas representaciones es arriesgada, ya que se apuesta a su reconocimiento, si bien predomina una cosmovisión que desconfía de la excesiva politización en tanto significa un alejamiento de los deseos de ascenso social y de la rápida integración.

*La boca del Riachuelo* (1919), un sainete sentimental que no alcanza a ser tragicómico, comienza describiendo el barrio de La Boca, espacio privilegiado en este texto, en el que se desarrollan escenas de trabajo realizadas por marineros.

Una calle en la Boca. Izquierda del espectador, amarradero. Vapores, barcas, lanchas, etc. A derecha, edificación característica, de madera y cinc. Esquina y frente al muelle casas con piso alto. Primer término derecha la casa de negocio y trattoria "El sol que si pone". Contiguo a ésta y mirando al Riachuelo, el balcón de Rosalía. Hacia el foro perspectiva de casitas típicas de la barriada que aprietan su modestia y sus remiendos, achatándose en el serpenteo del río; viviendas que parecen hechas con pedazos de buques, restos de naufragios colocados en tierra. Al levantarse el telón mucha animación en la calle. Un grupo de curiosos presencia el desatraque de una lancha, la maniobra se realiza con las consiguientes voces del patrón de a bordo. Algunos boteros esperan gente de paseo, ofreciendo una vuelta por la Isla Maciel. Al centro, cinco o seis salvacionistas cantan su plegaria, rodeados de público. En el balcón, Rosalía, contempla la calle. Algunos tipos de ultramar parados en la puerta del bodegón charlan y fuman en sus pipas. Dos mesitas fuera. En una de ellas Atilio y Casaravilla. En la otra, marineros criollos. Don Juan atiende el mostrador, visible desde la calle. Aída y dos o tres amigas

coquetean junto al negocio, puerta segunda, frente al público (Cuadro I, 1-2).

Trabajadores del puerto, inmigrantes italianos, marineros criollos y muchachas de barrio, son las representaciones que ofrece este texto, en un marco de animación que se vincula más a la valoración del trabajo que a una visión festiva o idealizada, puesto que el texto permite entrever la pobreza del barrio. Allí, una de las muchachas, Rosalía, sueña con el ascenso social representado en la cultura del centro y de ese modo se plantean los contrastes barrio-centro. La misma, participa de la intriga sentimental, en un triángulo amoroso que se configura con Atilio, representación del ascenso social puesto que se crió en La Boca pero ahora “las va de niño bien” y Miguel, su marido perteneciente al barrio, un trabajador marinerero ausente del que se cree que ha muerto, aunque más tarde reaparece. El padre de Miguel es un inmigrante italiano que se expresa en cocoliche, ve a Rosalía como pretenciosa, orgullosa, coqueta. Galleta, un personaje del barrio, que emplea algunas palabras en lunfardo, también critica a Rosalía: “Se casó con ella y en cuanto salió embarcao, biógrafo, baile y callejeo y cuando supo lo del hundimiento, ni mella que le hizo y sólo pensó en largar los trapos negros, pura farsa para empezar el coqueteo” (Cuadro I, 9). Atilio representa al centro, casi no duerme, vive para la diversión, abandonó los estudios. Así el centro también está connotado negativamente, como un lugar de pura diversión contrapuesto al barrio como lugar de trabajo. Alrededor de esta intriga se entreteje lo cómico a partir de las caricaturas de inmigrantes que se hallan en el bodegón y la aparición de la representación de músicos populares de una orquesta de tango, que están caricaturizados.

En el Cuadro II, la acción se desplaza a otra calle del barrio, a un “bar-concierto” adornado con banderas, que posee algunos letreros en francés, inglés, alemán, allí se encuentran representaciones de marineros criollos, ingleses, franceses, españoles, italianos. Allí reaparece Miguel, quien se entera que la mujer no lo esperó y salió esa noche al centro con Atilio. Al regresar, la tía que acompañó a Rosalía plantea los contrastes barrio-centro: “¡Estos techos de cinc! ¡Esta vida pantanosa, resaca del río! ¡Basura costanera! Humo, rondanas, fardo y gusto a cebo (...) Eso que hemos visto, eso es vida. El centro, los autos, el asfalto y los cafés” (Cuadro III, 14). En el último cuadro, cuando se está por producir el enfrentamiento violento entre los dos hombres, implícitamente se plantea la diferencia entre un trabajador y un compadrito, por medio

de la conducta pacífica de Miguel quien decide permitir que Rosalía se vaya con el otro hombre al saber que ella ya no lo quiere. Así, Miguel se embarca nuevamente y el texto se resuelve en un final que no alcanza a ser dramático. En este sainete lo central es la tensión barrio-centro generada por los deseos de ascenso social de la muchacha de barrio, cuya representación no se encuentra condenada por el texto, si bien se presentan las visiones críticas del resto de barrio hacia su accionar.

En *El diablo en el conventillo* se contraponen la “pobreza honrada” de un conventillo frente a los peligros del centro para las muchachas jóvenes. Una de las representaciones centrales vinculada a la intriga dramática es la del trabajador criollo llamado Mateo, cuya hija abandona a la familia por dejarse llevar por las diversiones y los lujos del centro. A partir del primero, se representa la vida de trabajo de los sectores populares del conventillo. Mateo introduce matices dramáticos en tanto se presenta como un personaje vencido, sin voluntad para imponerse frente a su familia. Si bien, se plantea que Mateo posee energía para el trabajo, surge como una representación menos optimista del trabajador puesto que se describe la explotación que sufre: “Estar allí entre las poleas desde la mañana hasta la noche, duelen los brazos y las piernas y no puede uno caer a casa con cara de fiesta” (Cuadro Primero, s/n). Ello se alterna con la intriga cómica del personaje criollo caricaturesco, Quiñones, que se hace pasar por el diablo para obtener algún dinero, conformada además por las representaciones caricaturescas de inmigrantes italianos y españoles, quienes completan la mixtura característica del mundo del conventillo.

Por lo tanto, en los textos se recurre a un sistema misceláneo de representaciones para delinear a los sectores populares por medio de la diversidad, entre las cuales la figura del trabajador cobra importancia en función de caracterizar al barrio; dicha imagen se configura de modo contrapuesto a las figuras de los compadritos y ladrones, además de la figura de la milonguera que generaba tensiones en el mundo del barrio, cuya representación se asocia al deseo de ascenso social inmediato y al centro. Pacheco apostó a la ética del trabajo como identidad de los sectores populares, la cual se afirmaba en la creencia de la rápida movilidad ascendente existente en la sociedad argentina. Estas representaciones del barrio aquí condensadas, a su vez viajaban al centro y producían apropiaciones y tensiones, además de posibilitar intercambios y contactos barrio-centro. Allí se reproducían los contrastes y a la vez causaba cierta fascinación aquel “exotismo” del barrio. Ese repliegue en el barrio fue significativo en los sainetes de Pacheco, en función de tomar distancia del centro y del poder. Aquello



que sostiene David Viñas (1996) en el caso de la poesía de Evaristo Carriego, se podría trasladar a los sainetes de Pacheco, puesto que ambos optan por la ciudad fragmentada barrialmente, por el “barrialismo”, asumiendo lo popular suburbano.

En diversos textos Pacheco presenta al teatro, al cinematógrafo y al tango como manifestaciones cercanas a las culturas populares a las cuales se hace referencia en gran parte de sus sainetes, ya que se encontraban integradas a la vida cotidiana de esos sectores. En *El pan amargo*, existe un intento por incorporar prácticas características de las culturas populares, por medio de cierto costumbrismo filtrado por la comicidad que, como sucede en otros sainetes de Pacheco, nos permite reconstruir las prácticas culturales de dichos sectores y apreciar cómo esta textualidad se constituía por apropiaciones de la misma. Este es el caso de la representación de dos dependientes de negocios, quienes son aficionados espectadores de teatro: el inmigrante español asiste al Teatro Mayo y el criollo al Apolo, aspecto que permite entrever cuáles eran las formas de ocupación del tiempo libre de los trabajadores asalariados de barrio, quienes componían el público teatral. En *El diablo en el conventillo*, el teatro –del cual se nombran las salas Victoria y Avenida a las que concurren las mujeres- se configura como una representación negativa del centro y de los peligros que allí existen para las mujeres humildes que desean cambiar de vida abandonando el barrio. En *El otro mundo* aparece mencionado el cine –representado en la extraescena-, como una manifestación de la cultura popular que el autor valoraba y consideraba significativa, por lo cual era tomada en cuenta en el sainete. Así, Élida narra sus salidas al cine, “Vengo fuera de mí... emocionadísima... En un estado de nervios vibratorios” (Cuadro I, 4). El segundo cuadro se ubica en un ambiente de riqueza, en el que interactúan las representaciones de los sectores populares que buscan un rápido y fácil ascenso social. En ese mundo también está presente el tango, tanto en forma de baile como de canción. En efecto, Carlos M. Pacheco efectúa intercambios con el baile y la música de tango desde sus primeros sainetes, tales como *Música criolla* (1906) y *Los disfrazados* (1906). En el primero se indica el tango “La Morocha”, de Angel Villoldo y luego la música de un tango triste, en el segundo un terceto de compadres con sus compañeras bailan el tango y recitan versos acerca de este último. En *La ribera* para acentuar el clima de fracaso sentimental en el último cuadro se indica música de tango y en *Pájaros de presa*, asimismo, el final del texto indica la música de un tango triste, elementos que demuestran que Pacheco efectuó intercambios sainete-tango desde las primeras décadas del género.

En *Pájaros de presa*, al comienzo del sainete se presenta una situación escénica con ciertos elementos costumbristas, que se refieren a la presencia de los espectáculos ópticos integrados a la cultura cotidiana barrial, los cuales fueron antecedentes del cinematógrafo. Allí se presenta un personaje, “el Tano de las vistas”, quien visita el patio del conventillo con su aparato, elemento que permite inferir que existían exhibidores ambulantes que ofrecían el espectáculo en los espacios de sociabilidad de las casas de barrio y no sólo en salas de espectáculos. Además es posible percibir las características particulares de las exhibiciones que contaban con la existencia de comentadores de las vistas y espectadores en movimiento. Por lo tanto, la escena del inicio del cuadro primero, se encuentra dedicada completamente al espectáculo óptico, en la que se desarrolla la situación de una exhibición de una serie de vistas sobre escenas históricas italianas y del Río de la Plata, comentadas por medio de explicaciones por el Tano. Dichos comentarios se van tornando cómicos a causa del cocoliche, así como de los errores históricos y de las correcciones que efectúa otro espectador italiano, Metastasio. Las didascalias la describen del siguiente modo:

Patio de una casa de vecindad. Puertas foro y laterales. Al levantarse el telón, chicos y muchachas vecinas se entretienen en mirar las vistas que un tano manobra en su aparato a cinco centavos la serie. Algunos vecinos sentados frente a sus respectivas habitaciones. Misia Candelaria, Juanita y el comandante Canelones a la izquierda. El tano de las vistas declama el significado de sus cartones mientras Metastasio se pasea orondo y escuchando. Barullo de los chicos (Cuadro primero, 7).

En *Barracas*, en el primer cuadro, una serie de personajes caricaturescos del barrio entremezclan conversaciones sobre la cinematografía y tal como los personajes de las aguafuertes sobre el cine que escribió Roberto Arlt unos años después, una madre y su hija fantasean con dedicarse a la cinematografía, sueñan con el centro y el ascenso social: “al fin yo y mamá pasaremos de Barracas al centro y quizás del centro Bonaerense a un centro europeo de cultura, requeridas yo y mi mamá por la impresión de películas” (Cuadro I, s/n). Tal como en otros sainetes de Pacheco, el cine es considerado como parte integrante de esa cultura barrial pero también representa un medio de ascenso. En otro sainete, *Las romerías* (1909), de ambiente rural, también Pacheco efectúa referencias a la cinematografía. En el cuadro III, predominan los

elementos costumbristas al representar las romerías de un pueblo de provincia a partir de una feria con rifas, tómbolas, teatro de títeres, palo jabonado, además de ofrecer otras atracciones tales como “El fonógrafo universal”. Por último, luego de asistir al cinematógrafo uno de los personajes comenta: “Lindo el cinematógrafo...¡Qué cosas inventan estos gringos!... ¡Pero che, lo malo es que en lo oscuro me han dado cada codazo!... Por qué no lo harán con luz... Como diez golpes me han dao...aquí en los riñones” (Cuadro III, s/n).

La apropiación de elementos de la cultura popular, fue generando un sistema de representación misceláneo. Los sainetes se mezclaban con manifestaciones populares como el tango, primero únicamente su música y baile, recién más tarde sería el tango canción, así como las prácticas deportivas, el circo y el cine. Si bien la fase de mayor desarrollo comenzó en 1918 con la inclusión del primer tango canción en un sainete y predominó en la década del veinte, es posible observar los comienzos de su configuración de manera temprana en los sainetes de Pacheco. En los mismos se practican constantes mezclas. En *La morisqueta final* (1908) con el circo. En *Música criolla* (1906) de Carlos Pacheco y Pedro E. Pico, así como en *Los disfrazados* (1906), *La ribera* (1909), *Pájaros de presa* (1912), *El cabaret* (1915), *El otro mundo* (1922) y *Tangos, tongos y tungos* (1918) -en el que también se incluye el mundo del turf-, se entablan mezclas con el tango. En *Las romerías* (1909), *Pájaros de presa*, *Barracas* (1917) y *El otro mundo*, la cinematografía es representada o mencionada como una manifestación de la cultura popular que el autor valoraba y consideraba significativa, por lo cual era incorporada en el sainete, si bien aún no se incluían imágenes cinematográficas como en los años veinte. Ello se combinaba con el carácter misceláneo de los programas, ya que generalmente los sainetes se estrenaban junto a otros géneros, aunque cercanos, como la revista porteña. El sainete de Carlos M. Pacheco, *La quinta de los reyes* (1916), se estrenó con *Las mujeres lindas*, de Nemesio Trejo y ambos junto a la revista *Buenos Aires (Q.E.P.D.)*, de Ulises Favaro y Bayón Herrera, estrenada un año antes y aún en escena a causa del éxito de público. La misma proponía una intriga ingeniosa en la que Buenos Aires desaparecía sumergida bajo las aguas, salvo tres periodistas con sus máquinas fotográficas. La crítica la acusó de inmoral y pornográfica (*La unión, Crítica*, 9-10-1915). También fue el caso de *Barracas*, que se estrenó junto a otras secciones que contenían el sainete *Acquaforte*, de José González Castillo y la revista *Discos dobles*, de Alberto Novión y Luis Bayón Herrera. Esta última transcurría en un comercio de venta de discos, en el que un dependiente probaba varios de ellos y

así comenzaba el desfile de números musicales (*Crítica*, 7-3-1918). *La boca del Riachuelo* (1919) fue la segunda sección de un programa que primero ofrecía el sainete de Alberto Vacarezza *Palomas y gavilanes* y en tercera sección la opereta *Un pleito sensacional*, sobre libro de Hennequin adaptado por Luis Bayón Herrera. De este modo, los sainetes se entrecruzaban con la revista y proponían programas misceláneos.

Si bien, la textualidad de Carlos Mauricio Pacheco recibía, a veces, el desprecio habitual hacia el género del sainete, ciertas críticas lo reconocían como uno de los productores más destacados del género. En ocasión de su nombramiento como asesor artístico de la compañía de Parravicini en el Teatro Argentino y del estreno de *La bandada* (1915), ciertos comentarios cuestionaban el carácter subalterno que el género ocupaba habitualmente para la crítica: “No comprendemos la indiferencia con que la “gran” crítica trata en general el sainete criollo, único género, sin embargo, que da la medida del ambiente, de las costumbres y de las cosas nuestras” (*La unión*, 11-11-1915). No obstante, era reconocido como “El popular sainetero nacional” (*Tribuna*, 11 -11-1915), valoración que se mantuvo en críticas posteriores como las recibidas por el sainete *La boca del Riachuelo*:

Carlos Mauricio Pacheco es uno de nuestros autores más honestos y laboriosos. Se ha trazado desde sus comienzos en el teatro una línea de conducta para su producción y ha seguido impertérrito en ella, a pesar de los años y lo abultado de su labor. Ha sido uno de los que han contribuido con mayor empuje al afianzamiento del género chico y en definitiva al arraigo del teatro autóctono (*La época*, 22-3-1919).

En su obra, especialmente, se valoraba la concreción de una miscelánea de representaciones como un modo de simbolizar el mundo popular y ofrecer una imagen de la diversidad urbana, que nosotros consideramos el aspecto más significativo de la primera fase del sistema misceláneo:

Es sin duda el más acertado cultor del sainete entre nosotros, y padre – puede decirse- de todo lo hecho en este género popular, tiene un sentido intenso del colorido. Nadie como él sabe arrancar lo sintético y esencialmente gráfico de un aspecto vital de nuestro cosmopolitismo. Su destreza para hacer desfilas a los tipos, describirlos y moverlos, es grande.

Y su obra definitivamente personal marca con meridiana claridad uno de los aspectos más singulares de nuestro teatro (Crítica a *La bandada*, *Última Hora*, 11-11-1915).

Lo mismo se destacaba en otras críticas, en las que lo denominaban “el sainetero por excelencia”: “Sus obras son siempre esas acuarelas llenas de colorido y verdad, en las cuales quedan fielmente interpretados el ambiente, tipos, y costumbres porteñas, en forma inconfundible y acabada”. La vida heterogénea y el conventillo se representan “con su confusión de razas, problemas y anhelos” (*El otro mundo*, *La república*, 13-1-1922).

Mientras que, otros medios periodísticos mantenían su visión despreciativa frente al género que al mismo tiempo evidenciaba el rechazo hacia los sectores representados, tal fue el caso de ciertas críticas en el estreno de *La boca del Riachuelo*:

El señor Pacheco hace ya largo tiempo que ha definido el carácter de su teatro de costumbres arrabaleras. Son cuadros más o menos reales, pinturas subidas de tono, en las que no falta, a pesar de la bajeza de los instintos, la nota simpática del sentimiento, con lo cual se demostraría que aún en las almas más viles siempre queda un resto, aunque ínfimo, de humanidad (*La prensa*, 22-3-1919).

Al mismo tiempo, la crítica observó el carácter tragicómico que Pacheco imprimió como novedad en el género, ello se puede registrar en diversos comentarios, tanto en el sainete *La quinta de los reyes*, al que se catalogó por su “rudo pesimismo y vaho fatalista” (*La Época*, 23-3-1916), así como se lo cuestionó por esas innovaciones:

Preferimos al Pacheco colorista, pintor del ambiente, al Pacheco que conocimos anoche. Nunca fuimos parcos en el elogio de sus sainetes ligeros, sus tipos admirablemente observados y trasladados a la escena con fidelidad. *Barracas* es un sainete amargo y si se quiere con cierto carácter revoltoso. (...)El sainete deja un sabor acre. Hay un soplo de fatalismo (...) desliza el señor Pacheco una que otra amable defensa al elemento en huelga, en boca de varios personajes.... Pero pese a estas

cualidades preferimos al Pacheco alegre, pintor de ambientes que conocíamos antes (*Crítica*, 7-3-1918).

Es decir que, a la consideración subalterna del género por parte de la crítica, se agregaba la distancia estética que impedía apreciar los cambios que implicaban una evolución interna para el género y otro modo de representar lo popular.

### **3. Representaciones de milongueras, compadritos y ladrones: Alberto Vacarezza, Alberto Novión y otros autores**

El origen de estas representaciones se encuentra en la poesía de Evaristo Carriego. Fue denominado “el poeta del suburbio” por Jorge Luis Borges (1955, 100), con respecto al cual plantea: “Creo que fue el primer espectador de nuestros barrios pobres, y que para la historia de nuestra poesía, eso importa. El primero, es decir, el descubridor, el inventor”. La “costurerita” pobre, junto al guapo, el gringo y el suburbio, son figuras construidas por Evaristo Carriego de gran pregnancia para otras series artísticas como el sainete criollo y el tango. En el sainete representaban a aquellos sectores distanciados del mundo del trabajo en el barrio y su presencia podía funcionar como la contracara que permitía resaltar por contraste los valores positivos del barrio, o bien como figuras típicas del barrio carentes de juicios condenatorios. El desprecio hacia este tipo de representaciones las integró al grupo denominado de la “mala vida”, instaurando un rechazo que iba más allá y se dirigía a los mismos sectores populares. Tal es el caso de un estudio posterior de Domingo Casadevall (1957, 10), en el que con el paso de los años continúa inscripto en esa posición, que plantea de modo directo el carácter nocivo del “tema de la mala vida” en el sainete e intenta demostrar que el interés del público por el mismo demuestra una propensión de los sectores populares “hacia las formas de vida al margen de las normas de orden jurídico y aún moral”.

La milonguera o milonguita<sup>14</sup> fue una derivación de la costurerita que se constituyó como una representación de los deseos de ascenso social y de las tensiones e intercambios barrio-centro (Armus, 2000), presente desde la primera fase del sistema

---

<sup>14</sup> “Milonguita” fue el nombre que impuso Samuel Linning como título de un tango que se estrenó en el sainete *Delikatessen Hause (Bar alemán)* (1920), de Linning y Weibach, que más tarde teatralizó en el sainete *Milonguita* (1922), que incluía otro tango. Eran las muchachas de barrio que dejaban el hogar por las ilusiones de ascenso que les hacía soñar el centro.

misceláneo, tal como apreciamos en los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco. En la segunda fase se produjeron los intercambios entre el sainete y el tango canción y ambos incorporaron su representación así como otros personajes relacionados, tales como la cancionista o la vendedora. Los relatos acerca de las mismas se multiplicaban, en tanto las representaciones eran ofrecidas tanto en los sainetes como en los tangos que éstos incluían. Fue una representación característica de la década del veinte, potenciada tanto por el desarrollo de las mezclas sainete-tango canción, como por tratarse del momento en el cual se afirmaron ciertas posibilidades de ascenso social, aunque difíciles y limitadas.

Fue uno de los personajes más frecuentados en el tango canción, tanto la imagen de su ascenso como la de su decadencia, que expresaba la otra cara del progreso rápido. Según Noemí Ulla (1967), los primeros letristas ofrecían la visión de una ciudad dividida en dos categorías: el suburbio como representación del paraíso perdido y el centro como la perdición, dualismo que se mantuvo hasta 1935, ya que se produjeron cambios con la incorporación progresiva de la mujer a las actividades generales de la industria y con la desaparición de los prostíbulos.

No obstante, si bien la representación de la milonguera se iba convirtiendo en una figura social remanente, en los films de la primera década del cine sonoro se continuó con esa representación, también con la incorporación de aquellos tangos y otros nuevos en los cuales éstas eran las protagonistas. Ello sucedió a causa del sistema misceláneo adoptado por el cine en este período, por el cual se establecían intercambios con el sainete y con el tango, entre otras manifestaciones populares y en consecuencia se apelaba a sus representaciones. La recurrente presencia de la figura de la milonguera, puede explicarse por el hecho de que se trataba de una simbolización que continuaba expresando los aún vigentes deseos de ascenso social de los sectores populares. En 1945, una vez finalizada la tercera fase del sistema misceláneo en el cine, esta representación se fue diluyendo, así como en el tango canción, del que se puede señalar a "Percal" (1943), de Homero Expósito y Domingo Federico, como el cierre de la historia de la milonguera.

Tanto en el tango como en el sainete se trata de la mujer de barrio que abandona la vida de trabajo y se traslada al centro generalmente seducida por un hombre o bien porque al tratar de superar la pobreza decide trabajar en el cabaret. El recorrido de la milonguera puede evidenciar una perspectiva miserabilista de representación de las mujeres de los sectores populares, cuyas siluetas se edifican a partir de las carencias y

defectos. Esta visión se acentúa una vez que la misma pierde la belleza y la juventud e ingresa a una etapa de decadencia. Según Diego Armus (2000), estas representaciones condenatorias expresan las tensiones de la modernidad, evidencian la incomodidad de los hombres frente a los nuevos lugares que ocupaban las mujeres en el trabajo, lo cual conducía a la reprobación de la aventura de ascenso de la milonguera como amenaza al orden de los géneros vigente. Sin embargo, en algunos textos como los de Pacheco es presentada como contracara de los trabajadores sin resultar enjuiciada, manteniendo una posición equilibrada entre la crítica y la comprensión de sus condicionantes sociales. Asimismo, existen sainetes y tangos que postulan una encendida defensa de la milonguera, justificando su cambio a partir de su condición de extrema pobreza y considerando las relaciones de dominación que establece sobre ella el “niño bien”. Otra postura, presente en los textos de Alberto Vacarezza, es aquella que plantea una posición conformista en oposición a la aventura del ascenso y, por lo tanto, a la milonguera, en la cual se valora la permanencia en el barrio o la posible regeneración a partir del regreso al mismo.

Al mismo tiempo, en ciertos textos la presencia recurrente de las milongueras significaba la incorporación de representaciones femeninas distanciadas de las habituales en otros discursos sociales y en las “bellas artes”, a partir de la cual se permitía ejercer una crítica hacia el camino de la prostitución pero también mostrar otro tipo de mujeres independientes. Es decir que, en la figura de la milonguera se plasmaron diversos sentidos, a veces contrapuestos, en los que según cada texto se encontraban representados los temores y los testimonios acerca del nuevo lugar ocupado por las mujeres en el mundo del trabajo, así como los problemas de la prostitución y la dominación ejercida sobre las mujeres que pertenecían a los sectores populares.<sup>15</sup>

La figura del compadrito se plasmó en contraposición a la de los inmigrantes. Era el tipo urbano del porteño que exhibía gestos, ademanes y poses de arrogancia, de fortaleza física y destreza en la pelea, además de generar la atracción de las mujeres, ser buen bailarín y poseer elegancia en su vestuario a pesar de su vida en el conventillo. De modo que se trató de la elaboración de una cuidadosa imagen para presentarse ante el mundo del barrio, por medio de la cual se intentaban reforzar los signos criollos.

---

<sup>15</sup> Las diversas representaciones de la milonguera se estudian en los capítulos IV y V en los que se desarrollan los intercambios entre sainete-tango y en los capítulos VI y VII sobre las mezclas cine-tango, ya que en dicho corpus textual se apela recurrentemente a esa figura.



En los sainetes se convirtió en la representación de la cultura barrial y se configuraron diversos tipos de compadrito que iban de lo caricaturesco a la función melodramática. Si bien su figura era amenazante, poseía atributos positivos y se diferenciaba del malevo porque no actuaba con maldad. Además, podía ser un trabajador aunque lo ocultara cuando concurría a los lugares de diversión y de encuentro social, en los que portaba cuchillo y empleaba un lenguaje que lo confundía con el ambiente delictivo. Existía una tipología definida por el tango y por el sainete que agregaba, además del compadrito, al guapo que se asociaba a políticos como guardaespaldas y se caracterizaba por mantener la fidelidad hacia ellos. Al que se agregaba el guapo que vivía de la explotación de mujeres, pocas veces plasmado en los sainetes. Otra figura era el malevo, quien poseía las cualidades negativas de ambos al asociarse al mundo delictivo y a la violencia. El patotero se asimilaba a la prepotencia de los anteriores, además de contactarse con ellos en zonas comunes de diversión nocturna y se diferenciaba porque actuaba en grupo y provenía de la clase alta.

En los sainetes fueron recurrentes las figuras de los compadritos, los malevos y los patoteros. La función de esas figuras en la textualidad de Pacheco se encuentra claramente plasmada en el sainete *De hombre a hombre*, en el cual el malevo es la antítesis del trabajador, así como en *Los disfrazados* el personaje de Machín, cuyo nombre y accionar caricaturizan los signos de masculinidad que exacerbaba el compadrito. Este último se presenta como el reverso del vencido inmigrante italiano enfrentándose a éste en un triángulo amoroso. Además, un terceto de compadres se presentan como bailarines destacados de tango, mientras recitan y bailan algunos pasos. En *El rincón de los caranchos. Escenas de la mala vida porteña* (1917),<sup>16</sup> de Alberio Novión, a través del personaje de Gregorio Acuña, se impone una representación crítica del compadrito. Al comienzo se muestra preocupado por su hija y es descrito con cierto estilo poético: “Era más compadre que un par de botines viejos abandonados en el umbral de la puerta de un conventillo decente”; finalmente, actúa con violencia y mata de una puñalada en el vientre al novio Ciriaco. Se trata de un texto de transición entre la primera y la segunda versión tragicómica del sainete, en tanto predomina la comicidad, la fiesta, el optimismo y solo se presenta un final dramático que plantea la imposibilidad de regeneración en ese ambiente.

---

<sup>16</sup> Compañía Vittone-Pomar, Teatro Nacional, 3-4-1917. *Revista Teatro Argentino*, Año I, N° 11, 12-12-1919.

En cambio, en los sainetes de Alberto Vacarezza se ofrecen representaciones positivas del compadrito. En *Tu cuna fue un conventillo* (1920),<sup>17</sup> se presenta al compadrito Maldonado (Luis Arata), cuya imagen aún se puede apreciar en las fotografías que ilustran las dos contratapas de la publicación de la revista *La escena*, con el título "Tipos de la obra". El mismo empleaba traje y sombrero, un maquillaje teatralista muy notorio, que rodeaba los ojos de una sombra oscura y, por último, presentaba el gesto típico del compadrito con las manos en los bolsillos y la mirada penetrante.<sup>18</sup> Se trata de la representación de un compadrito quien a pesar de salir de la cárcel posee valores positivos como el coraje criollo y la amistad, es sentimental, pero al mismo tiempo participa de enfrentamientos con malevos connotados negativamente que irrumpen en la tranquilidad del conventillo. Otra representación de este sainete es una parodia del compadrito (a cargo de Leopoldo Simari), un inmigrante italiano que intenta emplear el lunfardo y las formas de conquista amorosa del compadrito porteño. La clausura es una condena al guapo malevo y a la milonguita, que aquí tiene una imagen negativa frente a las mujeres decentes que permanecen en el conventillo. El texto de Vacarezza apuesta al compadrito que pretende regenerarse y representa lo criollo, el coraje, la entereza y el barrio.<sup>19</sup> Lo mismo sucede en *El conventillo de la Paloma* (1929),<sup>20</sup> del mismo autor, en el cual la figura del compadrito Villa Crespo es positiva -denominado como el barrio-, ya que el mismo es honrado y se encuentra ligado a la intriga sentimental, mientras que existen otros malevos vinculados a la violencia y connotados negativamente, con los cuales contrasta.

Los compadritos podían representar los valores del barrio, así como manifestar las tensiones existentes a raíz de la pobreza, o bien los conflictos entre inmigrantes y

---

<sup>17</sup> *La escena. Revista Teatral*, Año III, N° 114, 2 de setiembre de 1920.

<sup>18</sup> La trayectoria del actor Luis Arata comienza en el sainete criollo en el que se destacó por componer una enorme variedad de maquieta. Éste fue un antecedente que posibilitó una posterior evolución artística, más tarde en el grotesco discepoliano y pirandelliano. Fue una prolífica etapa que comenzó en los teatros de barrio. Primero en el Variedades, de Constitución, y más tarde en otros como el Teatro Boedo; dichas salas eran expresiones de una cultura popular barrial que se inició en ese momento. Entre esta cultura barrial y el centro se establecían constantes intercambios, y de ese modo fue descubierto Arata por el empresario Pascual Carcavallo que lo trasladó al centro, al Teatro Nacional, encabezando la Compañía Arata-Simari-Franco (desde fines de 1918 hasta 1922). A partir de 1927 formó la Compañía Luis Arata para inaugurar el Teatro Cómico, en ese período estrenó *Stéfano* (1928), de Armando Discépolo, sin abandonar la textualidad del sainete. La primera Compañía Arata-Simari-Franco se volvió a reunir en 1932, en la que aún predominaba tanto el sainete cómico como tragicómico.

<sup>19</sup> Frente a la representación negativa de la milonguita el compadrito recibe una representación positiva y se encuentra vinculado a lo sentimental, tal como cuando el personaje Rancagua recita en el interior del sainete.

<sup>20</sup> *La escena. Revista Teatral*, N° 585, 12 de setiembre de 1929. Estrenado en el Teatro Nacional por la Compañía Pascual Carcavallo el 5 de abril de 1929. El elenco se componía por Tito Lusiardo (Seriola), Libertad Lamarque (Doce Pesos), F. Charniello, P. Dealessi, M. Gómez Bao y J. Sarcione.

criollos. Es decir que, aunque ello quedaba a cargo en mayor medida de los malevos, estas figuras representaban aquellos elementos primitivos residuales que perduraban entre los sectores criollos suburbanos, frente a la modernización, el progreso y los cambios generados por la inmigración.<sup>21</sup>

Las figuras de ladrones eran propias del sainete para representar al conventillo y al barrio. Las mismas podían plantearse más que como una condena moral, para mostrar la argucia de los sectores populares o bien como una simbolización del descreimiento hacia la cultura del trabajo como salida de la situación pobreza. En general, representaban un camino de descenso de los sectores populares, en tanto el delito se vinculaba con la máxima pobreza, la supervivencia y no permitía vías de escape. Las figuras recurrentes de ladrones pueden ser consideradas una representación de los deseos más inmediatos de obtención de dinero, que expresaban la urgencia y la angustia que vivían los sectores populares. En esos casos las representaciones apelaban a una visión miserabilista o populista que subrayaba las carencias sociales o encontraba virtudes más allá del hecho mismo de la delincuencia, o bien equilibraba ambas perspectivas. Su costado inquietante manifestaba los temores ante la nueva vida urbana en una ciudad con zonas oscuras y peligrosas, que los sainetes intentaban desentrañar apelando a representaciones segregacionistas y condenatorias al encuadrarlos en “la mala vida” por oposición a “la vida decente”. También resaltaban sus características antisociales construyendo figuras amenazantes que debían ser expulsadas de la sociedad o por lo menos reformadas. Esta última perspectiva no era predominante ni se presentaba en estado puro, sino que se incorporaba en algunos aspectos a las anteriores, si bien era la que emergía habitualmente en el discurso crítico de los medios periodísticos.

Según los textos se proponen sentidos diversos y, a veces, contradictorios. Como señalamos antes, en los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco poseen el fin de destacar la representación de los trabajadores presentando a los delincuentes negativamente, como una contrafigura. Este último es el caso de *La ribera* (1909) y *De hombre a hombre* (1910).

*Moneda Falsa* (1907),<sup>22</sup> de Florencio Sánchez, se encuentra entre los primeros sainetes que incorporaron representaciones de ladrones con un sentido preponderantemente dramático. Éstas incidieron en el giro tragicómico que efectuó el

<sup>21</sup> El estudio de la representación del compadrito y del patotero prosigue en los capítulos IV, V y VI.

<sup>22</sup> *El teatro Nacional*, N° 92, 4 de febrero de 1920.

género. Este sainete cuyo subtítulo es “Escenas de la mala vida porteña” despliega diversas representaciones de ladrones y estafadores. Tal es el caso de Moneda Falsa, reflexivo y dramático. También está Pedrín, caricaturesco, además de italianos inmigrantes y obreros -fugaces y únicas representaciones del trabajo-. Sánchez se concentra en una proliferación de ladrones, cuyo fin es observar ese medio social y postular de qué manera los personajes se encuentran determinados. En ese marco, Moneda Falsa reflexiona sobre ello:

Retratado por falsificador y ladrón, viviendo entre ladrones, perseguido por ladrón, batido y preso a cada rato por ladrón y nunca he metido la mano en un bolsillo ajeno (...) Mirá: yo sé que si me fuera a otro país y nadie me persiguiera y no me topara con los de la patota, pucha, sería más decente (Cuadro I, s/n).

El determinismo es tan férreo que hasta en el momento en que Moneda Falsa desea escapar de esa vida con Carmen, la única vía que se le plantea es la del robo. Finalmente, se entrelaza lo sentimental y esa misma mujer lo incrimina por medio de un paquete de billetes falsos, por orden de otro ladrón del grupo denominado Reyes. Así, Moneda Falsa, una representación dramática del ladrón, termina su derrotero en la cárcel y el sainete plantea de acuerdo a ciertas leyes del naturalismo propio de Sánchez, la absoluta carencia de lealtad que impera en ese medio delictivo, el peso del entorno y la ausencia de salidas. De este modo, se percibe el problema de aquel que siendo un pequeño ladrón nunca podrá cambiar de vida, desde una perspectiva que deja de lado el propio subtítulo segregacionista del sainete para pensar una cuestión social más que moral.

En *Los escrushantes* (1911),<sup>23</sup> un sainete lírico de Alberto Vacarezza, desde su mismo título remite a la denominación en lunfardo del ladrón dedicado al robo de casas particulares o locales de comercio. En el mismo se entrelazan la intriga sentimental y las actividades de dos grupos de ladrones enfrentados, cuyas representaciones se tiñen del tono festivo, sentimental y en ocasiones cómico, característico del modelo del sainete que practica el autor, que incluye canciones -una está dedicada a “la guita”-, baile y hasta música de tango en la presentación de los ladrones, a lo cual se agrega el empleo

---

<sup>23</sup> Estrenado en el Teatro Nacional el 24 de noviembre de 1911. Peña fue interpretado por Luis Vittone, Juanita por Olinda Bozán, El curda por Leopoldo Simari y Cientocinco por José Franco.

del lunfardo como discurso característico y la caricatura de algunas figuras secundarias como Cientocinco y El Curda. La recuperación del dinero de un robo se entremezcla con los problemas de la pareja central, Peña y Juanita, a la vez que uno de los ladrones que ocupa un lugar central posee una función melodramática y no recibe una representación negativa sino que defiende su honor ante la mujer. El título se apropia de la palabra en lunfardo, un discurso propio de los ladrones también llamados “lunfardos”, planteando una cercanía que evita posturas elitistas, pero que luego cae en excesos populistas al resaltar valores que construyen figuras idealizadas. Más tarde, en *Cortafierro* (1927), del mismo autor, reaparece la representación de un ladrón y compadrito que participa de la intriga melodramática, quien tampoco es representado negativamente ya que desea regenerarse. En diversos sainetes de Pascual Contursi reaparecen figuras de ladrones cuya función es la de configurar el mundo popular del barrio, siempre inscriptas en el primer modelo festivo del género, en el que imperan lo cómico y lo sentimental. En *el barrio de los tachos* (1926) los personajes cómicos Villa y Crespo, son “atorrantes” cercanos a la delincuencia que se dedican a transformar perros callejeros para venderlos; así como en *Primavera rea* (1927) los personajes Viruta y Pajarito, dos pequeños ladrones y aprovechadores introducen comicidad.

En los sainetes de Alberto Novión existen representaciones o menciones recurrentes de ladrones que proponen otras significaciones. *La chusma* (1913),<sup>24</sup> es un sainete tragicómico en el que se presenta Manuel, un pequeño ladrón (un “punguista”) que roba carteras en los tranvías o a su propia familia. Este personaje se encuentra ubicado entre las representaciones -de las cuales ninguna es positiva- de una familia en la que nadie trabaja, un canillita “cansado de laburarla” y un inmigrante italiano que es el pequeño patrón de una fonda y sólo se ocupa de sumar dinero en la libreta. De este modo, en el sainete la actividad delictiva se plantea como una de las posibilidades de búsqueda de dinero y de supervivencia. El ladrón se encuentra integrado al mundo popular, no recibe una representación condenatoria sino tragicómica, en tanto no es un sujeto peligroso o violento, sino que hasta duda de su capacidad para robar y relata sus diversos fracasos en el delito:

¡Robá, robá! Eso es muy fácil decirlo; yo, aunque tarde, me convencí de que no sirvo pa esas cosas... Todavía no he pensao en tirar la punga, que

---

<sup>24</sup> *Bambalinas* N°7, 18 de mayo de 1918. Estrenada por la Compañía Nacional de Pablo Podestá, Teatro Nuevo, marzo de 1913.

ya me tienen en veinticuatro. ¡Qué suerte la mía! La primera vez que la fui de chorro fue en un tranvía eléctrico; iba completo, y los candidatos en la plataforma estaban “asi”.(Ademán) Se va a bajar uno; yo con toda limpieza le meto estos dos (*por lo dedos*) en el bolsillo del saco y ya estaba por tocarle la cartera, cuando me catan de un hombro y me dan una patada en... la plataforma, que salí de ella como escupida e’ negro ¿Qué le parece el debut? (Acto segundo, s/n).

Manuel se encuentra rodeado por un ambiente delictivo sin posibilidades de cambio, a lo que se agrega el fracaso de su hermana que desea alejarse de Buenos Aires y trabajar, pero esa salida es descartada en una mirada final pesimista que plantea la imposibilidad de escapar de ese medio. Su madre tampoco trabaja, es una “cuentera”, en tanto emplea la astucia para engañar e intentar sobrevivir. En *La caravana* (1915), en el espacio popular de un jardín recreativo de la isla Maciel, la vía del robo como salida de la pobreza es presentada en boca de un personaje que caricaturiza a los sectores altos que visitan esos ámbitos por diversión, quien expresa en el momento en el que se entera lo que obtienen los estibadores por su trabajo: “¡Qué otarios! Trabajando toda la noche por cuatro diarios. ¡Ji, ji! ¡Notable! Notable! ¡Ji, ji, ji! ¡Atorrantes! ¡Ji, ji, ji! ¡Qué ricos tipos! ¿Por qué no se harán ladrones?” (Acto Único, s/n). *La familia de don Giacumin* (1924),<sup>25</sup> nuevamente expone la degradación de una familia a partir de lo tragicómico. Un padre, inmigrante italiano, que una vez perdidas sus ilusiones de ascenso sobrevive como organillero, en la línea fronteriza entre la mendicidad y el trabajo. Sus hijos mayores de edad que viven en la misma miseria, entre los cuales uno de ellos es un ladrón. Una de las hijas que acaba de morir fue una milonguera, abandonó esa vida y logró cierto ascenso social. Estas representaciones más que plantear en sí mismas cuestiones morales hablan de un estado social crítico y postulan que el dinero o el tan ansiado ascenso sólo se consiguen por medios ajenos al trabajo. El hijo, Aparicio, es la representación tragicómica de un pequeño ladrón (un “ratero”):

Pero ya que la plata no quiere venir a mí, yo voy a ella. Me levanto temprano, subo a un tranvía, mangio al otario. Le afano la cartera. Se dio cuenta. Pianto del tranvía, me corre la gente, llueven castañazos, te dejan

---

<sup>25</sup> *La escena*, Supl. 100, 12 de mayo de 1924. Estrenada por la Compañía Muiño-Alippi en el Teatro Buenos Aires, el 4 de abril de 1924.

la cabeza como papa con brotes, como saco de nueces, te llevan en cana, después al Departamento, te retratan, fiambarrera, cuatro meses. Una farra bárbara. Yo me divierto. Yo soy muy norteamericano, no puedo quedarme quieto. Me gusta estar aquí, al rato en otra parte. Subiendo una subida, bajando una bajada. Hoy tener cien mangos, mañana no tener nada(...) Y otra vez en la vía y otra vez en la mala. A cachar otro otario. “¿Me da fuego señor?” Y un reloj que se afana. Y enseguida a amurarlo. A tomar copetines y a reírse un rato de lo bueno y lo malo, de lo alegre y lo triste, de las penas amargas, de todo lo que tenga un poquito de alma... La vida es una cinta cinematográfica, de repente se está arriba, de repente se está abajo (Cuadro único, s/n).

Sin embargo, Novión se encuentra lejos de una visión condenatoria de los personajes, ya que tanto la representación del ladrón como la de la mujer entregada a “la mala vida” poseen algunos valores positivos. Ello se evidencia en el personaje de uno de los hijos, Aparicio: “Yo seré todo lo chorro que quieran, pero de vez en cuando los visito y traigo plata. Una cosa que usted nunca tuvo por más que trabajara” (Cuadro único, s/n). Así como, la hija -transformada en milonguera- solventaba secretamente los gastos de la pieza de los padres y al morir les deja una enorme suma de dinero. En este sainete tragicómico inmoral, no se exhiben representaciones edificantes, la representación del ladrón y de la milonguera sirven a un escepticismo generalizado que plantea una carencia de salidas morales tanto para la familia como para los sectores populares, en tanto los padres inmigrantes cierran el texto contando el dinero obtenido por medios ajenos al trabajo honrado. La misma función cumplen las representaciones de ladrones recurrentes en otros sainetes de Novión, en *El rincón de los caranchos. Escenas de la mala vida porteña* (1917) y en *Te quiero porque sos reo* (1927), en estos casos predominantemente caricaturescas. En este último se presenta, entre otras, la caricatura de un policía anarquista que realiza la apología del ladrón y planifica conjuntamente con ellos un robo, profundizando una mirada relativista acerca del delito. También está el ladrón apodado “Torta frita”, un personaje caricaturesco que participa de lo sentimental y se caracteriza por la comicidad verbal a partir del mal hablar, procedimiento que puede ser considerado como un desvío del lenguaje autorizado y una

valoración de la oralidad.<sup>26</sup> El sainete *¡Cuidado con los ladrones!* (1918), si bien se concentra en la figura del compadrito, presenta al personaje de Damián que se vincula con el ambiente delictivo ya que acaba de salir de la cárcel.

*Don Chicho* (1933),<sup>27</sup> intensifica el carácter tragicómico del género y plantea una miscelánea de representaciones enmarcadas en el microcosmos familiar entre las que predominan las de ladrones que en algunos casos también son inmigrantes. El robo como vía de acceso al dinero prolifera en diversas escenas y la totalidad del sainete gira alrededor del mismo. Se trata de la degradación familiar a un punto tal que el padre, Don Chicho -un inmigrante italiano cuya caricatura es tragicómica-, desea que su hijo robe como un medio para obtener el dinero que según los padres debe reintegrarles como devolución por su crianza.<sup>28</sup>

¡Robare...! ¡Robare...! Yo non le diga eso, que salga a la calle e se aponga a robá... ¡Robá...roba coalquiera! (*Con suavidad*) Lo que yo le apido e que astudie, que haga no trabaquito fino, cola entelequencia (*Hipócritamente insinuante*). Hay tanta quente rica que anda sola pe la calle...Se ajúntano tre o coatro, le atápano la boca... ¡Je, je..! Hay tanta vieca solterona que vano temprano a l'ingresia, cargada de oro (Cuadro I, s/n).

A esto, se agregan los recuerdos entre dramáticos y caricaturescos acerca de cómo él le enseñó a robar al hijo, Luciano: “yo me aponía pe toda parte cascabelito e vo tenías que ameterme la mano pe todo lo bolsillo senza hacire roido” (Cuadro I, s/n). Lo sentimental como única salida que luego fracasará, se entrecruza de modo intermitente con el conflicto del hijo arrastrado hacia la delincuencia por parte de la familia. Más tarde, el fin del primer cuadro alcanza un alto grado conflictivo al plantear la conducta inmoral de Don Chicho y Regina, los padres del grupo familiar. No sólo existe el delito sino que se asiste a algo peor, la simulación de un robo que incrimina a uno de ellos y es empleada para destruir a los integrantes de la misma familia. Esta situación recibe un cierre cómico, en tanto la policía termina robando el dinero, por lo cual el sainete parece

<sup>26</sup> Fue representado por Luis Arata y se expresa del siguiente modo: “Pasa que entre esta mujer y yo hay encompabilidad de caracteres...Ella vive a la antigua y yo a la moderna. La quiero hacer entrar en el asfalto, y me cacha por el adoquinado. La quiero avivar y se me tira a muerta” (Cuadro I, s/n).

<sup>27</sup> *La escena*, N° 789, 10 de agosto de 1933. Estrenada en Teatro Comedia, 20 de abril de 1933, por la Compañía Arata-Simari-Franco.

<sup>28</sup> El nombre del personaje remitía a conocidos mafiosos de Buenos Aires, tales como alias Chicho Grande y Chicho Chico, ligados a organizaciones criminales de fines de la segunda década.



querer plantear que resulta más inmoral la simulación que el delito en sí mismo, en tanto este último se encuentra completamente generalizado, en una época en la que la honradez es considerada una “chifladura”. En el segundo cuadro se relata un robo mayor, Luciano narra el asalto a mano armada que cometió en un banco:

A una seña mía nos pusimos los pañuelos y, ¡arriba las manos! Salté el mostrador y con los bufosos contuvimos a la gente. Agarré la moneda, salimos a la calle... ¡Nos esperaba el auto y rajamos! ¡Nos siguieron! Culebriando nos perdimos de vista. ¡Lástima que El Chino llegó tarde! ¡Lo hallaron! Esa es mi espina... ¡Si muriera...! (Cuadro II, s/n).

Si bien el personaje se encuentra en una escalada de violencia, la representación del ladrón en este caso se asocia a la intriga sentimental y no es condenada por el texto. En cambio, los que se presentan dominados por una completa inmoralidad, falsedad y avaricia son los padres inmigrantes italianos, que efectúan un último robo del dinero del asalto cometido por el hijo, en el instante en que es apresado por la policía. De este modo consiguen el dinero, su único objeto de deseo. Por lo tanto, la proliferación de las representaciones de ladrones que terminan involucrando a todos los personajes del sainete manifiestan un escepticismo y un estado de crisis social generalizado, similar al que planteaban Enrique Santos Discépolo en sus tangos y Armando Discépolo en sainetes como *Babilonia* (1925) y en sus grotescos criollos. Esta función de la representación de los ladrones como expresión de una sociedad en crisis es la que impera en los sainetes tragicómicos de Alberto Novión, cuyo sentido excede la acotada función caricaturesca, costumbrista o melodramática que poseen en los sainetes de Alberto Vacarezza. José González Castillo y Enrique García Velloso, en *Chirimoya* (1930)<sup>29</sup> también proponen representaciones de ladrones, en el marco de un sainete en el que lo sentimental se encuentra intensificado constituyendo una intriga propia de un folletín. Se trata de un sainete tragicómico inmoral, apegado en algunos aspectos al modelo del sainete festivo, ya que posee un alto grado de caricaturización y un final reparador al que se agregan niveles de comicidad verbal. Es notorio el caso del personaje Chirimoya,<sup>30</sup> que plantea una imagen de los sectores populares de un modo

<sup>29</sup> En *Bambalinas*, n° 625, 5 de Abril de 1930, Buenos Aires.

<sup>30</sup> Olinda Bozán representó al personaje de Chirimoya. Era una actriz que se dedicó tanto a lo cómico y caricaturesco como al grotesco. Comenzó en el circo, luego integró la compañía de José Podestá, y más tarde estuvo con Pablo Podestá, Florencio Parravicini, con la compañía Vittone-Pomar, y la de Pascual

diverso a las tradiciones del género, en tanto se encuentra más cercana a las deformaciones del grotesco criollo. Si bien una de las representaciones de lo popular es la figura de la mujer cuya belleza compensa las carencias económicas, este sainete presenta una característica diferenciada, ya que Chirimoya es una mujer fea y una ladrona:

Es una mujer de aspecto siniestro y conmovedor a la vez, por su facha horrible. Al despojarse del tul quedará al descubierto su cara en la que la nariz, torcida, parece aumentar la inquietante catadura. Las orejas grandes, de cartílagos caídos hacia delante; tiene un ojo casi tapado por el párpado caído, lo que hace que mire con el otro, como con desconfianza; el labio inferior le forma un belfo que se tuerce hacia el lado derecho. Se ve que es presa del alcohol, a pesar del esfuerzo que hace por disimular (Cuadro I, 4).

En un espacio caracterizado por el abandono, rodeado de una extraescena realista, ya que se indica que se trata de las afueras de Buenos Aires, se representa la fealdad de la pobreza eludiendo las visiones tradicionales del género. Sin embargo, a pesar de este replanteo, más tarde, se presenta una compensación típica del género en un final plenamente de consuelo ya que Chirimoya es operada a causa de un accidente y “se ha convertido, por el maravilloso arte del bisturí en una belleza criolla”. Al convertirse en una mujer hermosa abandona el delito, se vuelve buena, desea trabajar como enfermera o mucama y ayudar a los demás. De modo que, aquí la representación del ladrón se efectúa a partir de procedimientos grotescos cuya función crítica luego se diluye de acuerdo a las normas propias de la novela popular y el sainete.

Las representaciones de compadritos, milongueras y ladrones, son figuras que remiten a sectores sociales de la periferia que transitan un proceso de exclusión social similar al de los inmigrantes. Por lo tanto, a través de estas representaciones los sainetes ponían de manifiesto la contracara del ansiado ascenso y del progreso.

---

Carcavallo, hasta llegar a formar su propia compañía. Trabajó sobre todo en sainetes, comedias, y algunos grotescos, tales como *El organito* (1925), de Armando y Enrique Santos Discépolo y *Cremona* (1934), de Armando Discépolo. “El principio constructivo de su actuación era la maquieta, la exageración mímica y de ademanes, los cambios bruscos de tono de voz, acentuando los agudos, modificando bruscamente los

#### 4. Las fantasías de ascenso y la representación del artista popular: dispositivos de representación en el sainete criollo

En los sainetes de Alberto Novión -uno de los productores más significativos del género- las representaciones predominantes son las de ladrones, compadritos, inmigrantes y artistas. Estos últimos comparten ese mundo marginal, constituido por personajes al borde de la ley, aunque se encuentren más cerca del mundo del trabajo. La tensión delito-trabajo es central en la obra de Novión: la posibilidad de pérdida de la honradez pero también de regeneración, la necesidad de trabajar para mantenerse honrado y, en contrapartida, el deseo del dinero obtenido al margen del trabajo, son los tópicos preferenciales. Si otros autores como José González Castillo se concentran en la representación de los espacios populares y del lenguaje de estos sectores a partir del lunfardo, en los sainetes de Novión el sistema misceláneo de personajes populares es el aspecto más elaborado de su textualidad al igual que en Carlos Mauricio Pacheco. Estos sainetes realizados para hacer reír a partir de situaciones cómicas y personajes caricaturescos, también se encontraban cargados de un discurso sobre lo que era o debía ser la sociedad y podían movilizar entre los espectadores un saber nutrido por las maneras de percibir las identidades sociales. En este sentido, es posible considerar una doble dimensión de los textos percibida por los espectadores de la época: como ficción se valoraba su tejido cómico y como representación se ofrecía una imagen de las existencias sociales contemporáneas, de sus relaciones y jerarquías (Chartier, 1994).<sup>31</sup>

Entre la prolífica producción de sainetes de Alberto Novión, es posible recorrer una extensa serie que propone representaciones de artistas: pintores y payadores en *Peluquería y cigarrería* (1915); actores pobres y músicos en *El rincón de los caranchos* (1917); milongueras, cantantes y músicos de tango, en *Cabaret Montmartre* (1919), que luego reaparecen en *Se vamo a Montmartre* (1929); en *El trovador de Pompeya* (1929) se presenta la figura del escritor-compadrito y en *La familia de Don Giacumín* (1924) el organillero se vincula con la música. En *Cuidado con los ladrones* (1918) y *Te quiero porque sos reo* (1927) los personajes músicos de tango sólo intervienen en la fiesta y

---

tempos, acelerando en ocasiones hasta llegar a dificultar la comprensión del texto.”(Mogliani y Sanz, 2001, 139).

<sup>31</sup> Roger Chartier estudia ambas percepciones en una comedia de Molière, *George Dandin*, cuyo funcionamiento es aplicable al caso de los sainetes criollos.

ocupan un lugar secundario entre las representaciones de compadritos, ladrones y un vigilante anarquista.<sup>32</sup>

De acuerdo a la noción de representación que define Roger Chartier (1996), los sainetes exhibían las diversas relaciones que los individuos o los grupos mantenían con el mundo social y proponían una imagen de sí mismos. Ante las recurrentes representaciones de artistas en los sainetes de Novión, es posible pensar una vinculación entre dichas representaciones y el proceso de configuración que atravesaba el campo teatral, con sus necesidades de plasmación y legitimación de sus componentes en una primera etapa de profesionalización. Dichas representaciones exhibían la presencia de un nuevo grupo, que pugnaba por ocupar un lugar en el campo teatral. Además, estas ficciones poseían una fuerza tal que superaba la mera representación de lo ya constituido y proporcionaban nuevas construcciones que organizaban y otorgaban unidad a experiencias aún caóticas o incipientes de la realidad social.<sup>33</sup>

Roger Chartier (1994, 44) se refiere a las figuras del autor:<sup>34</sup> “A diferencia de la evidencia empírica según la cual todo texto tiene un redactor, la función-autor es el resultado de “operaciones específicas y complejas” que refieren la inscripción histórica, la unidad y la coherencia de una obra (o de un conjunto de obras) a la identidad de un sujeto construido”. En el caso del género popular del sainete se trató de la construcción de la figuras del autor y actor, por medio de tres dispositivos centrales: 1) Las representaciones de artistas que proponían las ficciones teatrales, diversas a las de otras series culturales. 2) La creación de las primeras organizaciones en forma de sociedades de autores y actores, que concretaron las primeras leyes y movilizaciones gremiales, y colaboraron en el proceso de profesionalización e identificaron a la actividad con el trabajo. 3) A ello se unieron las primeras publicaciones de revistas de teatro que hicieron ingresar a los sainetes a la industria editorial popular, en cuyas portadas se ofrecían representaciones de los autores y actores.

---

<sup>32</sup> Las principales compañías que las representaron fueron Arata-Simari-Franco, Muiño-Alippi y Vittone-Pomar.

<sup>33</sup> Roger Chartier sostiene que las representaciones pueden ejercer una fuerza activa sobre el mundo social (Seminario en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001).

<sup>34</sup> A partir de las nociones esbozadas por Michel Foucault en la conferencia de 1969 titulada “¿Qué es un autor?” (1999).

#### 4.1. Dispositivos de autorrepresentación

Las representaciones de artistas que proponían las ficciones teatrales se pueden considerar un dispositivo de autorrepresentación. Se trataba de imágenes que ya no respondían a las figuras clásicas del artista, tales como la del *gentleman* escritor que veía al quehacer literario como pasatiempo, aceptada incluso por aquellos escritores que no podían exhibir un nacimiento aristocrático y fundadas en la ideología del genio creador desinteresado (Viñas, 1973; Chartier, 1994).<sup>35</sup> En cambio, se ofrecían figuras que pretendían constituir la profesión del autor y actor de teatro, en la que prevalecía la concepción de la actividad como medio de trabajo y de subsistencia.

Las representaciones del pintor pobre que intenta vivir de su oficio y de un payador en el espacio popular de una peluquería son ofrecidas en el sainete *Peluquería y cigarrería* (1915),<sup>36</sup> a partir del procedimiento de la caricaturización de los personajes. Se trata de un sainete festivo, de predominio de lo cómico y de manera secundaria de lo sentimental, en el cual hasta la situación de la Primera Guerra Mundial que se desarrollaba en ese momento y seguramente era un problema que angustiaba al público inmigrante, se incorporó en clave paródica a partir de un italiano caricaturizado que desde Buenos Aires intentaba seguir los pormenores de las batallas.

Los sainetes criollos posibilitaban la percepción de los espacios críticos de la gran ciudad: el conventillo, las fondas, los talleres, la fábrica, los corralones, la calle, el bulín, el cabaret, en donde se concentraban los sectores populares (Ford, 1994). *Peluquería y cigarrería* transcurre en el salón de una peluquería y desde un comienzo ofrece representaciones de artistas, como el personaje de Sardina, guitarrero y payador, quien toca en escena la guitarra además de participar de una intriga sentimental. Mientras, el pintor Antonio realiza el retrato a lápiz de Don Pascual, el dueño del local. Además de transcurrir en un espacio popular, la perspectiva que ofrecen otros personajes muestra al artista integrado entre los sectores desplazados:

---

<sup>35</sup> La imagen del escritor *gentlemen*, que prevalece hacia 1890 y 1900, ve el quehacer literario como aventura y pasatiempo y se caracteriza por la falta de continuidad sistemática en ese trabajo, el dramaturgo Gregorio de Laferrère responde aún en algunos aspectos a este arquetipo de autor en un momento en el que los escritores profesionales emergen (Viñas, 1973, 15-16).

<sup>36</sup> Compañía Vittone-Pomar, Teatro Nacional, 20-7-1915. *Revista Teatro Argentino*, Año I, N° 11, 12-12-1919.

Ignacio: Yo soy un simple aficionado a las bellas artes... cuando chico me daba por el violín... ahora me da por el arte pictórico... Pero este es un país muy atrasado en estas cosas...no manyan de arte... Ahí lo tienen a don Antonio, todo un talento y haciendo malabares con la carbonilla para poder vivir (Acto único, s/n).

Así, estas ficciones construyen la imagen de un artista pobre que intenta vivir de su oficio, cuya producción posee un público propio distante de aquel del arte elitista.<sup>37</sup> Sin embargo, en el texto se presentan otras visiones que resultan condenatorias del artista popular, ya que el personaje que representa a la mujer trabajadora -Leonor- los considera “atorrantes” o “vividores”. De este modo, el texto pone en escena las tensiones entre diversos modos de representación del artista popular, el que provenía del grupo subalterno y el que respondía a una visión cercana a la hegemónica, en el caso de las consideraciones negativas anteriormente mencionadas.

En *El rincón de los caranchos* (1917),<sup>38</sup> estafadores, ladrones, compadritos, músicos y actores conviven en el espacio del barrio. La obra propone, por medio de la caricatura de los personajes y la parodia a la cultura letrada -a partir de los usos propios del lenguaje y el mal hablar-, la representación del actor pobre, atorrante, reo. Pero también los presenta como artistas populares que poseen destrezas y saberes provenientes de las culturas “subalternas” como el tango, apartados de las “bellas artes”. Se trata de un texto con elementos del sainete y nativistas, de los cuales los elementos festivos, la caricatura de los personajes y la intriga sentimental lo ubican en la primera versión del género predominantemente cómica, aunque presenta un final trágico. Los aspectos centrales son la configuración de un sistema de personajes inmorales y, con respecto a los procedimientos estéticos, la caricaturización y la inclusión de elementos melodramáticos tales como el triángulo amoroso. En el mismo coinciden dos aspectos claves de la textualidad de Novión: “la búsqueda del efecto sentimental-caricaturesco del sainete y sentimental-costumbrista del nativismo” (Pellettieri, 2002, 11). Los

---

<sup>37</sup> Cuando el retrato es terminado a Pascual no le gusta, entonces surge el siguiente diálogo que parodia a las vanguardias:

Ignacio: ¡Qué va a manyar un peluquero de arte futurista!

Pascual: ¿De arte qué?

Ignacio: ¡Futurista...Combinaciones de luces y colores que dan la impresión de un algo desconocido dentro de la realidad de la especie! ¡Ahí está el arte! Hacer de una cosa que es, una cosa que no es y que es. A ver mírese de lejos (Acto único, s/n).

<sup>38</sup> Compañía Vittone-Pomar, Teatro Nacional, 3-4-1917. *Revista Teatro Argentino*, Año I, N° 11, 12-12-1919.

músicos caricaturizados son Pájaro Bobo y Cara Sucia, y los actores son Taquito (interpretado por la actriz María Esther Pomar) y Palangana (un personaje masculino representado por la actriz Olinda Bozán), presentados en el texto por un personaje como “dos estrellas que pronto brillarán en el ancho cielo azuloso del arte escénico” (Acto único, s/n). Su origen es marginal:

Taquito: Andamos de farra, Desde que me quedé sin casa, ando de farra. Yo pido limosna y Palangana me la guarda; después comemos los dos juntos ¡Nos damos cada atracón de manices, nos damos! ¿No es cierto, che? ¡Qué farra! Otras veces compramos una sandía entera... y comemos hasta por las orejas... ¡Es más linda la vida! (Acto único, s/n).

Estos personajes poseen cualidades negativas ya que rechazan el mundo del trabajo y para evitarlo tratan de convertirse en actores, ensayar escenas dramáticas y canciones, pero también se los representa como artistas populares que poseen otros saberes. Esto sucede cuando escenifican y cantan un tango para animar la fiesta, o bien cuando se anuncia que van a bailar en la extraescena: “Vengan a verlos, 18 cortes distintos en 25 pasos; ¡todo una maravilla!” (Acto único, s/n).

Los artistas conviven con ladrones caricaturizados como Cacerola, quien relata sus métodos de subsistencia:

En invierno me hago ratero. Robo llamadores de puertas de calle, felpudos... algún sobretodo del vestíbulo... En fin, cosa que si a uno lo encanan lo tienen preso mientras dura el invierno. No es una vida para envidiar; pero yo no me quejo de mi suerte (Acto único, s/n).

Además, se relacionan con dos compadritos que habitan ese espacio -Gregorio y Ciriaco-, los cuales no se presentan de un modo negativo ni como personajes cómicos. A pesar de su inmoralidad poseen cualidades en el plano de los sentimientos. El primero posee valores positivos con respecto al amor por su familia, desea que su hija sea honrada y es afectuoso. El novio Ciriaco, se gana la vida apostando al monte, trabajo indecente que no le impide amar sinceramente a su mujer. Luego de enfrentarse, Gregorio mata a su oponente de una puñalada y a partir del texto de una carta de su madre, se da a conocer que el compadrito deseaba regenerarse. De este modo, el final

intensifica el efecto sentimental incluyendo la figura de la madre y se plantea un cierre trágico, pesimista. Se evita una mirada condenatoria de estas figuras marginales, aunque se trata de un espacio plagado de acciones deshonestas, tales como el robo del dinero al personaje muerto antes de que llegue la policía, así como de relaciones de violencia entre los propios integrantes del sector dominado. Así se elabora un sistema de personajes inmorales que colabora con la configuración de la representación del artista popular, el cual se ubica entre ladrones y compadritos, integrando ese mundo de la periferia social. A dicho sistema de personajes se agrega la caricatura del mal hablar como parodia de la cultura letrada, puesto que los artistas representados desconocen el correcto lenguaje.

Estas ficciones representan a artistas pobres que pretenden trabajar en una profesión como la de actor o músico, la cual puede posibilitar el ascenso social y el éxito, además de ofrecer una visión diversa a la del artista aristocrático, ya que la práctica artística es concebida como una profesión y un trabajo.

La representación del artista popular es central en el sainete cómico sentimental *El cabaret Montmartre* (1919).<sup>39</sup> La mayoría de los personajes desean ser músicos o cantantes de tango, figuras que luego reaparecen en *Se vamo a Montmartre* (1929). En ambos textos dramáticos la mezcla teatro-tango es uno de los procedimientos centrales, a partir del cual se constituía un peculiar espectáculo híbrido que evidenciaba que los principales intertextos artísticos no eran los de la alta cultura sino la canción popular y el baile.

La intriga sentimental incluye a la pareja María Luisa-Rodolfo, en contrapunto cómico con la pareja caricaturesca Cardoso-Angélica. El espacio es un comedor pobre, que luego va a contrastar con el ámbito del cabaret, en el que se presenta el problema de María Luisa quien desea abandonar a Rodolfo a causa de la pobreza en que viven, a diferencia de la época en la que trabajaba como artista en el cabaret. De modo que, la actividad de la cantante de cabaret se presenta como un arte, como un trabajo y como posibilidad de ascenso social para los sectores populares:

María Luisa: ... Cuando yo me ganaba la vida en la milonga, nada me faltaba, (...) y tenía todo lo que quería, comodidades, trajes, admiradores

---

<sup>39</sup> Se estrenó en el Teatro Nacional, 25 de junio de 1919. Compañía Arata-Simari-Franco. *El Teatro Argentino*, Año I, N° 1. Los actores cabeza de compañía realizan los personajes más caricaturescos, aunque secundarios. Ojo de Agua: José Franco; Cardoso: Luis Arata; Espumadera: Luis Simari.



(...)Yo me casé con él con la condición de que me dejara trabajar en el cabaret y ahora no quiere... Reconozco que es bueno, que hace todo lo posible por tenerme contenta, pero, a mi me tira el arte. Yo nací para ser artista. (...) Prohibirme cantar en la milonga es arrancarme la vida... (Cuadro primero, s/n).

Así se entrelaza el conflicto amoroso con los problemas de la profesión del artista, trama en la que el personaje de Cardoso también introduce la comicidad verbal. De manera caricaturesca, éste relata sus fracasos como cantor criollo y parodia el discurso idealizado de María Luisa con respecto a su vocación de artista: "A mi también me tira el arte, pero no tengo quien me empuje" (Cuadro Primero, s/n).

El sainete introduce el problema de la mujer cantante a través de la representación de la milonguera, las mujeres del arrabal profesionales del cabaret. La tensión entre la honradez y el delito planteada en relación al hombre, en el caso del personaje femenino se traduce en la opción entre la vida de la mujer madre o la "mala vida". En el cuadro segundo, en el salón del cabaret, conviven músicos populares y concurrentes de *smoking*, mujeres de *soiree* y patotas, *foxtrot* y tango; allí, Angélica (María Luisa Notar) es presentada como cantante profesional, y canta el tango "Flor de fango", de Pascual Contursi y Augusto Gentile, cuya letra se relaciona con el personaje de María Luisa, aunque en el tango la mujer ya perdió toda posibilidad de una vida honesta. A la misma se agrega otra representación de artistas: un grupo caricaturesco de músicos criollos, "Los tres hermanos ruiseñores", que según describen las didascalias contrastan con los lujos de ese mundo: visten *smoking* alquilado y no saben comportarse. Sin embargo, poseen otros saberes ya que se destacan al bailar bien el tango.

En la clausura del sainete, se produce una autodepreciación de las representaciones del género, vaivenes del texto que demuestran la inserción de la cultura dominante en ciertas zonas de los géneros populares. La milonguera es una representación rechazada por la cultura legítima que aquí cobra protagonismo, pero finalmente es reemplazada por la figura de la mujer madre, a partir de la renuncia al trabajo de cantante. Cardoso, el músico popular, decide abandonar las inclinaciones artísticas que se contraponen al verdadero trabajo.<sup>40</sup> Se trata de la construcción del final de consuelo típico del género, en el que se reservan los sentimientos como valor único

---

<sup>40</sup> El personaje Cardoso dice: "¡Otra vez a mi pieza... a soñar...pero no sueños raros, sino a pensar en cosas serias, en ser hombre, a trabajar!" (Cuadro Tercero, s/n).

de estos sectores y se promueve el abandono de los proyectos artísticos.<sup>41</sup> Dicha ambivalencia en las representaciones proviene de las tensiones presentes en el campo teatral de ese momento, puesto que aún se trataba de una primera etapa de la profesionalización y no se había afirmado completamente la figura del artista popular como trabajador, a lo cual se agrega la intención de plantear en ciertos estratos del texto un enjuiciamiento a la considerada “mala vida”, de acuerdo a la cultura dominante, en la cual se intentan incluir a las cantantes.

*Se vamo a Montmartre* (1929),<sup>42</sup> es un sainete que se apropia de la representación del músico popular de tango e intensifica la caricaturización. Lo popular se construye a partir de sobrenombres que reflejan la creatividad y el humor de esos sectores así como por medio del mal hablar y la recuperación de la oralidad, que significan un empleo propio del lenguaje el cual se reivindica desde el mismo título. Desde el comienzo dos músicos de tango protagonizan la acción en una “piecita pobre”: Mecachendí, compositor y Rosita, cancionista, los cuales se encuentran completamente caricaturizados. Como fracasaron en sus presentaciones surge en ellos la idea de formar una orquesta típica para triunfar en París. Así, realizan un viaje en barco que parodia al viaje a Europa como consagración del artista, para luego mostrar la ruina de la orquesta típica ya en París. La nostalgia de Buenos Aires protagoniza el último cuadro, “la calle Corrientes”, “el barrio”, “la vieja”, puesto que la distancia de lo propio posibilita su valoración. En este sentido, el fracaso de los músicos y la construcción paródica de los personajes, nuevamente, señalan niveles de autodepreciación de las figuras del artista popular, pero al mismo tiempo la apropiación de la representación del músico popular de tango se plantea como un medio de afirmación de la cultura popular nacional. La constante apelación a figuras de músicos y cantores de tango se puede entender tanto por los intercambios que se practicaban entre el sainete y el tango, como por una necesidad de identificación del teatro con una práctica artística proveniente de las

---

<sup>41</sup>El actor Luis Arata (Cardoso) era una pieza fundamental de esta clausura, ya que su texto concluía una escena muy sentimental en la que lo invitaban a vivir con la familia. Este pasaje de lo cómico a lo sentimental fue muy bien explotado por el actor y más tarde se constituyó en un artificio propio, que se emparentaba con la capacidad para desempeñarse en el desenlace. Las críticas destacaban de la actuación de Arata “sus excepcionales condiciones de cómico” (*La época*, 26-6-1919) y reconocían su capacidad para transitar diversos registros en una misma obra al componer “un difícil personaje fluctuante entre lo cómico, lo sentimental y hasta lo dramático. Con él rió el público en diversos pasajes de la obra, con él se conmovió el auditorio al finalizar la pieza” (*La República*, 26-6-1919). A partir de esta temporada de 1919 en el Teatro Nacional, la crítica lo consideró uno de los primeros actores cómicos del teatro por horas.

<sup>42</sup>Compañía Alippi-Pomar, en el Teatro Cómico. Publicada en *La escena. Revista Teatral* (Año XII, 12 de diciembre de 1929, N° 598). Los dos capocómicos realizaban personajes caricaturescos. Batería: Elías Alippi y Mecachendí: Segundo Pomar.

periferias culturales que, además, había alcanzado un reconocimiento en capas más elevadas de la sociedad porteña y había obtenido legitimación en Europa. La oligarquía porteña comenzó a aceptar el tango una vez que fue admirado en París en 1910. Más tarde, alrededor del año 1918, los cabarets desplazaron a los salones y recién en esa época se bailó el tango de manera masiva.

Otra representación que ofrece Alberto Novión es la del poeta Laguna, en *El trovador de Pompeya* (1929),<sup>43</sup> quien “escribe sobre su mesita rea que la dragonea de escritorio” (Cuadro I, s/n). La misma se construye a partir de una mezcla de poeta pobre y de compadrito -otra representación arquetípica del género-, además de su ubicación en el espacio popular del conventillo. De este modo, se ofrece una imagen diferenciada del poeta, a partir del procedimiento de la construcción caricaturesca del personaje, sin dinero, intentando vender poemas baratos con fines sentimentales para lograr subsistir, mientras es descalificado como escritor por algunos personajes que lo consideran vago y atorrante. La representación del escritor popular se afirma en la intriga sentimental, en la que Laguna actúa como un compadrito cometiendo un crimen para defender a una mujer, de modo que, el personaje se vincula con un conjunto de valores correspondiente al de los sectores populares. El sainete también ofrece representaciones de músicos populares y dos personajes caricaturescos que dialogan sobre literatura argentina y demuestran sus conocimientos sobre el género gauchesco.

En *La familia de don Giacumín* (1924), reaparecen los tópicos del trabajo, la miseria, el delito y la familia, característicos de la textualidad de Novión. En este caso, se trata de un sainete tragicómico, que aún mantiene momentos festivos pero con el predominio de un tono amargo y pesimista. Por medio del organillero más que proponerse la representación de un artista, se considera a la música como una forma de subsistencia del pobre, asimilándose a las otras representaciones en las que diversos géneros artísticos eran presentados como un trabajo.

En una pieza pobre se presenta a Giacumín, inmigrante italiano, que subsiste gracias a su organillo:

Carmen: ¿Tocaste algo?

---

<sup>43</sup>Compañía Enrique Muiño, Teatro Buenos Aires, 31-5-1929. Publicada en *La Escena. Revista Teatral*, Año XII, N° 578, 25-7-1929.

Giacumín: Sí, algo toqué. Quince pieza, treinta centavo. Cume está la vida. Ya no se puede vivir. La gente anda triste, no quiere músicas (Cuadro Unico, s/n).

La representación del organillero pobre reafirma la concepción del arte como un trabajo y los saberes artísticos como una actividad propia de los sectores populares. Sin embargo, en este sainete el trabajo no permite escapar de la miseria y, en cambio, las salidas que se presentan son el robo o “la mala vida”.

Todas estas representaciones evidencian que la textualidad del sainete ofrecía otra percepción del artista. Los sainetes postulaban que la producción cultural por parte de los sectores populares era posible y proponían autorrepresentaciones que buscaban construir y legitimar las nuevas figuras del artista popular. Estas se plasmaron a partir de la apropiación de aspectos de la cultura popular, intentando a través de la recuperación de la oralidad traducir algo de esa cultura, además de poner en escena formas, espacios, y sujetos vinculados a las prácticas populares. Asimismo, dichas representaciones se constituían a partir de los recursos de actuación del sainete que valoraban más las destrezas corporales que la dicción verbal y la palabra. En este sentido se apartaban de la cultura letrada. Además se proponían intercambios entre el teatro y otras manifestaciones de la periferia cultural, tales como el tango que provenía tanto del prostíbulo, como del conventillo y de los cafés de barrio.

De este modo, se generan representaciones en pugna. Frente a un Estado que jerarquiza la cultura escrita, en los textos se propone la representación de los sectores desplazados, a veces iletrados pero siempre poseedores de otros saberes. Así se desarrollan, en palabras de Chartier (1999, 57), “estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones y que construyen para cada clase, grupo o medio un ser-percibido constitutivo de su identidad”.

#### **4.2. Dispositivos políticos y administrativos**

Con el campo teatral ya conformado hacia 1902, comenzó un proceso de profesionalización, que originó diversas tensiones, en el que cada grupo desarrolló mecanismos de presentación y prácticas para hacerse reconocer y exhibir una manera propia de ser en la sociedad.

En su origen los actores ocupaban un lugar subalterno, no gozaban del reconocimiento de la elite y carecían de otra formación que no fuera la escena misma. Su ingreso al campo intelectual estaba signado por lo económico; sin embargo, iban a ser ellos quienes sentarían las pautas de profesionalización. A su marginalidad social respecto de los integrantes de la elite se sumaba su marginalidad cultural respecto de los intelectuales en general: tanto los escritores de la "elite" como los escritores "profesionales" iban a despreciar a los actores populares aunque fue en las filas de los segundos en las que se originaron los mayores enconos (Rodríguez y Cilento, 2002, 83).

Sin embargo, la situación se fue modificando paulatinamente y los actores empresarios se ubicaron en el centro del sistema del mercado teatral, desplazando a los autores que debían escribir a medida de los "capocómicos". Para protegerse, cada grupo se organizó en asociaciones que concretaron las primeras conquistas gremiales, y ofrecieron una nueva imagen identificando a la actividad con el trabajo.

Asimismo, en esta etapa se crearon diversas leyes que intentaron afirmar un lugar propio para cada agente artístico. En 1910 se organizó la Sociedad de Autores, que ese mismo año aprobó la Ley de Propiedad Científica, Literaria y Artística, por la que los autores accedían al diez por ciento de las ganancias por función cuando se promulgó en el año siguiente. Posteriormente, se desarrollaron una serie de asociaciones de autores: una primera escisión provocó la creación del Círculo Argentino de Autores; en 1928 se concretó la Sociedad Argentina de Escritores (SADE); y en 1934 se constituyó la Sociedad General de Autores de la Argentina, además de la sanción de la ley de Propiedad Intelectual.

La primera agrupación de actores que dio comienzo a un camino de configuración de la profesión, se constituyó en 1906. Se denominó Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Nacionales y procuró proteger a los comediantes en cuestiones laborales y de salud.<sup>44</sup> Años más tarde se creó la Sociedad Argentina de Actores (1919), que significó un paso decisivo en la concreción de la figura del actor

---

<sup>44</sup> Se trata de un año de crecimiento en el desarrollo del teatro nacional ya que la compañía de Pepe Podestá se presenta en el teatro Apolo, la de Gerónimo Podestá inaugura el teatro Nacional y Pablo Podestá se presenta en el Argentino. En ese momento pueden estimarse en alrededor de doscientos los profesionales que trabajan en forma estable en la capital (Klein, 1988).

como trabajador, en un momento significativo para el desarrollo del movimiento obrero. Entre sus principales acciones se pueden destacar la lucha por reivindicaciones profesionales tales como el día de descanso, la solicitud de contratos para los viajes al exterior con el fin de evitar abandonos, a lo que se agregó la realización de una movilización y una huelga. Finalmente, se consiguió sentar bases más sólidas para el trabajo del actor. En octubre de 1920, luego de discusiones con la Sociedad de Empresarios, se firmaron las Bases de Trabajo, el primer convenio colectivo que amparaba la profesión (Klein, 1988). En este se convenía el sueldo mínimo, el descanso del día lunes, la supresión del ensayo nocturno, las tres horas de ensayo, la situación en las giras y el cobro según los cargos y tipos de contratos en caso de enfermedad. Algunas de esas primeras medidas tuvieron un mayor valor simbólico en la construcción de la figura del actor como trabajador, entre las que se pueden mencionar la primera manifestación callejera en 1919 en la que desfilaron por las calles céntricas alrededor de ochocientos actores y actrices, presentándose ante la sociedad como un grupo compacto. Otro hecho significativo fue que el 1 de mayo de 1921, día del trabajador, los actores adhirieron por primera vez a la conmemoración obrera por medio del cese de funciones diurnas (Klein, 1988). De modo que se constituyó simbólicamente una concepción del actor equiparable a la de cualquier trabajador.

Los posteriores enfrentamientos con la Sociedad de Empresarios y con los dramaturgos que dirigían la Sociedad de Autores, demostraron las tensiones presentes en el campo teatral de entonces. En la década del veinte se produjeron diversas escisiones en las sociedades de autores y de actores en función de la vinculación o independencia con los empresarios. En 1924 se creó una nueva Asociación Argentina de Actores, que en 1928 ya contaba con mil ochocientos socios (Klein, 1988), hecho que demuestra la evolución de la actividad como profesión.

#### **4.3. Dispositivos iconográficos de la industria editorial**

El estudio de las representaciones ofrecidas en las portadas de las revistas teatrales permite observar de qué manera éstas conformaban un dispositivo iconográfico, que colaboró con la construcción de las figuras del autor y del actor teatrales.

En Buenos Aires existía un gran número y variedad de publicaciones:

A pesar de la corta existencia de muchas, entre 1918 y 1923 por lo menos diez revistas coexisten, repartiéndose la aparición de tal manera, que cada día de la semana salía a la venta alguna: los lunes aparecía *El teatro*; los martes *Teatro Popular*; los miércoles *El teatro Nacional*; los jueves, *La escena*, y los suplementos los sábados; los viernes, *El teatro Argentino*, los sábados *Bambalinas*. Los años pico resultan ser 1918, en el que surgen cinco, y las tres más importantes: *Bambalinas*, *La escena*, *El teatro Nacional*, y 1922, en el que hacen su aparición siete revistas en Buenos Aires y dos en el interior (Mazziotti, 1985, 82).

Se trata de revistas de presentación económica con un precio de venta bajo - veinte centavos-, específicamente dedicadas a una o dos obras teatrales por número, aunque a veces agregan algunas páginas extras con notas de la actualidad teatral. Su tamaño es mediano (14 cm por 20 cm), con una extensión de alrededor de cuarenta páginas impresas generalmente sin numerar y una portada sencilla de tapas blandas ilustradas con fotografías coloreadas o caricaturas.

Las representaciones que ofrecen las portadas de la revista denominada *Bambalinas* permiten entrever las tensiones existentes entre autores y actores, además del proceso de protagonismo ascendente que comenzaban a transitar los actores en esta etapa. En 1918, en el primer año de la revista, las portadas representan únicamente al autor, generalmente por medio de retratos en forma de dibujos y a veces como caricaturas en color. Sin embargo, aunque este es un espacio de predominio del autor, ya que se trata de la publicación del texto dramático, para las representaciones de los actores se reservan las contratapas delantera y trasera, sectores secundarios de la publicación que, no obstante, permiten una significativa presencia. Esta especie de sección gráfica fija que sólo existe en el transcurso de ese primer año de la publicación, posee el título "Galería de Bambalinas" y ofrece a los lectores imágenes de los actores en fotografías en blanco y negro, por medio de un retrato en plano medio y a veces de cuerpo entero, que nunca los representa caracterizados como personajes sino vestidos con un atuendo que remite a los sectores sociales elevados. Es decir, se construye una imagen "seria" que apunta a elevar la condición social del actor y que contrasta con la caricaturización de los personajes que interpretaban ellos mismos en los sainetes. Este tipo de presentación del actor en forma de retrato, evidencia una apropiación de los modelos iconogáficos empleados para representar a los autores en los libros y plantea

un interés por conseguir la inscripción de los mismos en un nivel similar a la categoría de autores, en tanto que, paulatinamente, irán equiparándose al escritor del texto. En la sección "Galería de Bambalinas" se presenta a los actores Lola Membrives y Leopoldo Simari (*Bambalinas*, N°7, 1918), Esperanza Palomero y César Ratti (*Bambalinas*, N°8, 1918), Orfilia Rico y Julio Escarcela (*Bambalinas*, N° 9, 1918), Olinda Bozán y Segundo Pomar (*Bambalinas*, N° 11, 1918), Pierina Dealessi y Eliseo Gutiérrez (*Bambalinas*, N° 12, 1918), entre otros. En estos primeros números aún existe una falta de concordancia entre las imágenes de los actores y los textos publicados, ya que éstos no eran los intérpretes de la puesta en escena de los mismos, hecho que evidencia ciertos desajustes a causa de la novedad de estas prácticas, ya que como muchas veces se publicaban textos estrenados años anteriores las fotografías de los actores correspondían a elencos de la actualidad.

Luego del primer año de la publicación de *Bambalinas*, ya en los números de 1919, los actores consiguen imponerse y alternar en las portadas con los autores, tanto en forma de retratos fotográficos coloreados del actor o de la selección de una escena de la puesta teatral que los presentaba realizando los personajes caricaturescos. Asimismo, existen algunos números que proponen un dispositivo iconográfico más complejo, que presenta un montaje fotográfico que permite colocar simultáneamente en la portada imágenes de una escena interpretada por los actores y el retrato del autor dramático -en una escala mucho más reducida que si ocupara la totalidad de la portada-. Una de dichas portadas es la de la publicación de la comedia *El doctor Carricoche*, de Rafael José De Rosa y Mario Folco (*Bambalinas*, N° 58, 1919), que presenta una escena del actor Roberto Casaux, por medio de una fotografía coloreada, enmarcada en el ángulo superior izquierdo e inferior derecho por pequeños retratos fotográficos de ambos autores. Ello demuestra que, con el paso del tiempo, se alcanzó cierta sofisticación de las prácticas de presentación, que aquí ofrecían una imagen de la equiparación de las categorías de autor y actor, en tanto se intentaba considerar al actor como uno de los autores de la puesta en escena, asignándole a esta última una autoría colectiva.

Sin embargo, el proceso progresivo de aparición de imágenes de los actores en *Bambalinas* no fue una regla general, ya que otras publicaciones como *La escena* desde su aparición en 1918 ofrece en sus portadas fotografías de escenas teatrales. *El teatro Argentino* que comenzó en el año 1919, inició la publicación con *El cabaret Montmartre*, de Alberto Novión, como título del primer número y colocó en la portada una foto de una escena del segundo cuadro del espectáculo teatral, sin desarrollar



ningún proceso progresivo o de alternancia previa con respecto a los autores. Esta última portada evidencia una valoración de la puesta en escena por sobre el texto dramático, a partir de la selección de uno de los momentos más pregnantes en el que se representa el espacio tabú del cabaret: un ambiente lujoso, con columnas, esculturas y alfombras, la orquesta en un escenario superior al fondo con personajes bailando en escena.

El hecho de que *Bambalinas* fuera una revista dirigida en un comienzo por Federico Mertens, autor dramático, demuestra el interés por otorgarles una preponderancia a los autores por sobre los actores. Luego del primer año de la publicación, es cuando los actores consiguen imponerse y alternan en las portadas. Esto último coincide con la creación y posteriores medidas desarrolladas por la *Sociedad de Actores* desde 1919, por lo cual las revistas reflejaban en las tapas el mayor protagonismo de los actores.

Las diversas ilustraciones ofrecidas por las revistas constituyeron un efectivo dispositivo iconográfico, que colaboró con la construcción del actor profesional y le asignó una identidad determinada a partir de la circulación de dichas imágenes de las fotografías entre los lectores.

#### **4.4. El pasaje de los dispositivos de representación al cine**

Las películas de los comienzos de la industria del cine sonoro argentino se apropiaron de las representaciones y de las prácticas de mezcla del sainete. Las representaciones de artistas en las películas cumplen una función similar a la que habían tenido en el teatro. En los inicios de la industria cinematográfica era necesario legitimar a sus componentes por medio de los propios dispositivos iconográficos, es así que reaparecen en escena diversos artistas populares: cantantes, bailarines y músicos de tango, milongueras y *vedettes*. Esto se evidencia desde un inicio en las dos primeras películas sonoras. Es posible considerar *¡Tango!* (1933, Luis Moglia Barth) como una apropiación de los procedimientos del sainete en los prototípicos espacios populares. Entre compadritos e intrigas sentimentales proporciona innumerables imágenes de cantantes y bailarines de tango que representan al artista popular, con el cual la naciente industria cinematográfica intentaba identificarse. Las representaciones centrales que propone el film son la del compadrito (Alberto Gómez) que luego se convierte en cantor de tango profesional y realiza el itinerario consagradorio de Buenos Aires a París,

Berretín (Luis Sandrini) músico pobre caricaturizado y Tita (Tita Merello), la milonguera. A ellos se agregan planos de populares cantantes de tango como Azucena Maizani y Mercedes Simone, que abren y cierran el film. De modo, que se produce una intensificación de las representaciones de artistas y una apropiación de las figuras de aquellos actores ya legitimados en el ámbito teatral, cuyos personajes a partir del empleo del lunfardo y de la gestualidad popular reivindican al barrio y al tango suburbano.

La segunda película sonora, *Los tres berretines* (1933, Equipo Lumiton), concretó la apropiación de la comedia asainetada que se había estrenado en 1932 por la compañía teatral Muiño-Alippi y de las prácticas de mezcla características del género del sainete. Asimismo, se toma en préstamo la representación del músico pobre (Luis Sandrini), concretada por medio de la caricatura, el uso propio del lenguaje, los espacios populares del bar y la pieza humilde propios del sainete, en los cuales conviven músicos y poetas. A ello se agrega una representación propia del cinematógrafo, la de las espectadoras de cine. De modo que, en sus inicios la industria cinematográfica buscó legitimar y constituir sus propios agentes artísticos por medio de diversos préstamos, entre los que se encontraban el procedimiento de autorrepresentación de artistas populares del sainete y la absorción de figuras de actores, autores, cantantes y músicos ya consolidados en el teatro popular y el tango. Esta apropiación de autores y actores del sainete con el fin de jerarquizar las primeras películas sonoras producidas por los nuevos y aún desconocidos directores y técnicos, se expresa en los títulos de créditos de *Los tres berretines*, que se inician mencionando la comedia asainetada y a los autores teatrales: "*Los tres berretines*, basada en la obra de Malfatti y De las Llanderas" y continúan con el nombre de los actores, sin una asignación de autor en los roles específicamente cinematográficos que recién son anunciados en último lugar y de modo general: "Versión cinematográfica, fotografía, sonido y laboratorio, Lumiton".

Más allá de los dos primeros films sonoros, las autorrepresentaciones de artistas populares continuaron reproduciéndose.

En síntesis, en este período el teatro porteño a partir de diversas operaciones consiguió establecer y legitimar la categoría de autor y actor de los géneros populares. A partir de sus propios dispositivos iconográficos ofreció otra imagen de artista, aunque en ciertos niveles de los textos existían depreciaciones de esas representaciones que respondían a una internalización de la mirada despreciativa de otros sectores del campo

intelectual. Sin embargo, las autorrepresentaciones sumadas a otros dispositivos gremiales y editoriales consiguieron construir las figuras del autor y actor profesionales. Con la aparición del movimiento de Teatro Independiente a comienzos de la década del treinta, se inició un proceso de concreción de la figura del “actor independiente”, elaborada de forma antitética. El actor no debía considerar su oficio como un trabajo con fines económicos y debía someterse a la nueva figura del director, concebido como el verdadero autor de la puesta en escena. En este marco, los escritores de los géneros populares fueron ignorados en los repertorios y desconsiderados por el nuevo movimiento independiente, que apuntaba a concretar una categoría de autor diferenciada al reincorporar ingredientes de las figuras clásicas de autor tal como el desinterés económico. No obstante, las figuras del artista popular profesional subsistieron en la industria cinematográfica.

Por lo tanto, en este capítulo hemos estudiado de qué manera los sainetes ponían en escena una miscelánea de representaciones y de discursos que casi nunca recogían otras formas de la cultura dominante.

### III. EL MUNDO DE LOS INMIGRANTES

#### 1. Los inmigrantes y el mundo de la política: la representación del anarquista

##### 1.1. El anarquismo en Buenos Aires

El anarquismo, según Juan Suriano (2001, 27-28), se define como una “cultura alternativa” más que como discurso autónomo o contracultural, puesto que el mismo en lugar de haber sido un proyecto incontaminado estuvo atravesado por prácticas de otros sectores y por otros discursos, así como los mensajes libertarios se introducían en otras formaciones discursivas. Sin embargo, el anarquismo también se distinguió por su resistencia a integrarse en el sistema político, es decir por su carácter antagonista con respecto a los valores circulantes en la sociedad de la época. Es decir que, se constituyó como una formación discursiva, tanto a través de las relaciones interdiscursivas como por una relación contrastiva que le permitía ubicarse en una posición autónoma.

Junto al socialismo y el sindicalismo, inauguró muchas prácticas e ideas nuevas para la sociedad argentina,

la noción de un mundo alternativo, las ideas de insurrección y rebelión social, la adhesión a ciertos ritos y símbolos característicos del mundo del trabajo (la bandera roja, el primero de mayo), la manifestación callejera, la difusión de la prensa obrera y contestataria, las formas de compromiso militante, las movilizaciones por la libertad de los presos sociales (políticos) y las distintas formas de confrontación, e incluso negociación, con los grupos gobernantes (Suriano, 2001, 26-27).

En ese sentido puede destacarse su apelación a discursos filosóficos constituyentes que le otorgaron un matiz de discurso fundador,<sup>1</sup> que luego nutrió con variantes a la

---

<sup>1</sup> Según Maingueneau (1995) los discursos constituyentes pretenden fundar y no ser fundados. Son constituyentes, esencialmente, los discursos religiosos, científicos, filosóficos, literarios y jurídicos. El discurso político parece operar en un plano diferente, construyendo configuraciones móviles en la confluencia de los discursos constituyentes, sobre los cuales se apoya.

izquierda local hasta la actualidad. De esta manera, la emergencia del discurso anarquista se convierte en un acontecimiento discursivo que produce una nueva posición de sujeto ya que convierte a los trabajadores en actores políticos. El discurso, en cuanto forma material de la ideología, se inscribe en las prácticas históricas produciendo y no sólo reflejando lo “real histórico” (Zoppi-Fontana, 2004). Así, el discurso anarquista produce una ruptura dando lugar a nuevas discursividades en las cuales se inscriben los trabajadores como protagonistas sociales.

David Viñas (1971) señala que el período clásico del socialismo y el anarquismo de origen inmigratorio en Argentina se desarrolló a partir de la última década del siglo XIX y continuó en los primeros años del XX, entre dos leyes: desde la Ley de Residencia de 1902 hasta la Ley de Defensa Social de 1910.<sup>2</sup> Desde el fin de la década de 1870 llegaron a Buenos Aires los primeros militantes, que en 1883 ya habían organizado el primer Círculo Comunista Anárquico. Años después, se crea la Internacional de Carpinteros, Ebanistas y anexos (1885), la Sociedad de Obreros Panaderos (1886) y La Fraternidad (1887), que agrupaba a maquinistas y foguistas de los ferrocarriles. Entre estos primeros activistas se destacaron el italiano Enrique Malatesta, que llegó en 1885 a Buenos Aires y en su estadía de cuatro años difundió el pensamiento de Bakunin entre los sectores más bajos de la ola inmigratoria y aportó la organización de círculos de estudios y un periódico. Pietro Gori, que se estableció entre 1898 y 1902, también impulsó acciones huelguísticas y participó en congresos. Alberto Ghirardo fue uno de los intelectuales locales más representativos de este período de fin del XIX y comienzos del XX. Se desempeñó como director del periódico anarquista “La Protesta” y como dramaturgo. Según estadísticas policiales alrededor de seis mil anarquistas residían en Buenos Aires en 1900.

En 1896 se fundó el Partido Socialista, cuya tendencia era más reformista y electoralista, mientras que los anarquistas planteaban una denuncia total del sistema por medio de acciones directas como la huelga y la celebración del 1º de mayo –desde el primer acto en 1890-. Aún así la organización de huelgas y actos eran muchas veces compartidas entre anarquistas y socialistas. En el Partido Socialista predominaban los

---

<sup>2</sup> Juan Suriano y Iaákov Oved coinciden en la misma periodización que plantea que a partir de 1910 se inició el declive ya que se transformaron las políticas gubernamentales a partir de una apertura política y cierto reformismo social, así como se desarrollaron cambios en las formas de sindicalización, momento en el que el movimiento anarquista no logró adecuar sus propuestas a dichas transformaciones.

gremios de mano de obra más calificada, incluso recogía afiliaciones de clase media y media baja; por su parte los anarquistas se dirigían al sector menos calificado del proletariado urbano, pero también incidían en zonas de la pequeña burguesía urbana de origen inmigratorio lindante con esos sectores. Entre los sectores más populares del radicalismo irigoyenista también se mantuvieron relaciones con el anarquismo, fundamentalmente en las franjas más bajas de la clase media. La revolución radical de 1905, estuvo impregnada de anarquismo (Viñas, 1971).

Desde 1890 se desarrolló un proceso huelguístico que desembocó en el estado de sitio y la ley de residencia de 1902, que fue la respuesta represiva desde el campo de poder. Esta fue encabezada por intelectuales del régimen como Miguel Cané, quien presentó el proyecto de ley para expulsar a los extranjeros dirigentes o activistas. En 1896 se produjo una gran huelga ferroviaria. Al respecto señala Viñas: “En el revés de la trama de una de las mayores realizaciones del proyecto liberal –los ferrocarriles- aparece una de las contradicciones más tensas del sistema: la huelga ferroviaria” (1971, 195). En años anteriores, como en 1891, habían realizado huelgas los tipógrafos, peones municipales, carboneros, tabaqueros, zapateros y, en 1892, yeseros, faroleros, albañiles, carreros y zapateros. El proceso de luchas de los trabajadores continuó su desarrollo en el nuevo siglo:

A lo largo de la década se sucedieron innumerables conflictos entre los que pueden destacarse siete huelgas generales todas impulsadas por los anarquistas, el mencionado conflicto de inquilinos de 1907, algunas huelgas parciales que adquirieron relativa importancia: tranviarios en 1902, obreros del puerto en 1904 y 1905, maquinistas y foguistas navales en los mismos años, conductores de carros en 1903 y 1906, las movilizaciones del 1 de mayo, particularmente virulentas en 1904, 1905 y 1909, y la manifestación en defensa de los presos sociales en 1910 (Suriano, 2001, 36).

Las motivaciones de las protestas eran los bajos salarios, la problemática de la vivienda, la búsqueda de mejoras laborales y los derechos sindicales.

El anarquismo planteaba un proyecto pedagógico de difusión ideológica por medio de periódicos, folletos y círculos, con la intención de generar un individuo diferente. Los círculos libertarios eran espacios de sociabilidad en el que el trabajador recibía educación y una formación ideológica que lo convertía en militante. En 1902 existían más de veinte diseminados en los barrios de Buenos Aires, además de otras provincias como Rosario y Santa Fé, entre otras. Según señala Suriano:

Para ese entonces el proyecto libertario era integral ya que abarcaba todos los aspectos de la vida social e intentaba presentarse como un modelo cultural alternativo, pues además de su propuesta política e ideológica ofrecía, en el mismo sentido, una propuesta cultural que proponía modelos alternativos de teatro, diversión, vida familiar, salud, vida cotidiana o, mejor, intentaban reproducir formas y normas de sociabilidad consideradas por ellos diferentes a las habituales. El círculo era, entonces, un ámbito libertario de procesamiento de la cultura trabajadora a partir del intercambio de experiencias individuales que se transformaban en colectivas y perfilaban una identidad común (2001, 41).

El movimiento anarquista se oponía a la organización partidaria y doctrinaria centralizada, apuntaba a una propuesta cultural, política e ideológica en torno a los principios básicos de la libertad individual, la negación del Estado, la ley y la autoridad. Existía una tendencia “individualista o de los doctrinarios puros”, quienes rechazaban todo tipo de organización por considerarla nociva para la libertad individual y otra de “los organizadores”, de respuestas más concretas a las necesidades del movimiento obrero. Esta última predominó y hacia 1904 desplazó a segundo plano a los doctrinarios puros. De modo que controlaban los gremios más importantes: los obreros portuarios, los conductores de carros, marineros y foguistas, panaderos y albañiles.

La acción violenta fue un recurso excepcional en el movimiento anarquista argentino, el cual depositaba la agresión fundamentalmente en las prácticas discursivas. La percepción del anarquista como amenaza era una percepción proveniente de la elite temerosa ante la organización de la clase obrera. No obstante, una serie de atentados

políticos se sucedieron en la primera década del siglo. En 1905 el tipógrafo catalán Salvador Planas y Virella atentó contra el presidente Quintana y fue condenado a trece años de prisión; en 1908 Solano Regis lanzó una bomba, que falló, contra Figueroa Alcorta y resultó condenado a veinte años. Esta estrategia de acción violenta culminó en el asesinato de Ramón Falcón, jefe de la policía responsable de la represión policial del 1 de mayo de 1909, a causa del atentado realizado por Simón Radowitzky que luego fue condenado a dieciocho años. Más tarde, en 1930, Di Giovanni retomaría nuevamente la acción violenta. A la vez, crecía la agresividad represiva con prohibiciones de los actos del primero de mayo y de símbolos como la bandera roja prohibida en 1905. Progresivamente, se sucedieron persecuciones y declaraciones de estado de sitio, hasta llegar a la Ley de Defensa Social de 1910. En este marco, los festejos del Centenario pueden verse como una “fachada” montada por la elite por encima del proceso huelguístico, que construyó la imagen de Argentina “crisol de razas” identificada con “los ganados y las mieses” bajo el dogma del progreso (Viñas, 1971). Después de 1910, con la aparición del sindicalismo como nueva corriente en el movimiento obrero y las tendencias reformistas de la clase dirigente en vías de ampliar la participación política de los sectores populares, el movimiento anarquista comenzó su debilitamiento.

## **1.2. El discurso legislativo y las formas de designación de los anarquistas: las Leyes de Residencia (1902) y de Defensa Social (1910)**

El senador Miguel Cané realizó un primer intento para promulgar una ley que diera un cimiento judicial a la campaña contra los anarquistas en julio de 1899, al presentar un proyecto de ley ante el senado que posibilitara al presidente de la república deportar y restringir la entrada de extranjeros indeseables. El proyecto no hablaba explícitamente de anarquistas pero la intención era evidente y ello se puso de manifiesto en los comentarios de la prensa. La iniciativa se relacionaba con sucesos internacionales y con el peligro que acechaba a Argentina por su Constitución liberal. En ese momento no se consideró al anarquismo aún como un gran peligro y no prosperó el debate. Más tarde, en 1902, el gobierno lo presentó nuevamente con carácter de urgencia, con la intención de poner un freno a diversas huelgas, tanto de cocheros como de trabajadores del puerto. Frente a lo



cual la FOA (Federación Obrera Argentina) reaccionó declarando la huelga general para combatir a la ley. Paralelamente, una sesión del Senado, recomendó la aprobación del proyecto. Tal como sucedió en la ley promulgada, en el debate no se designó a los anarquistas en forma directa y, de ese modo, se creó un efecto de indeterminación referencial. De este modo, se desconoció la singularidad histórica de los sujetos anarquistas, carentes de identidad ya que sólo se los definió como “extraños” -designación que en la ley luego se reemplazó por “extranjeros”- y se los asoció con el delito y el peligro por contraposición al trabajo. De este modo, a los tres días de huelga el gobierno emprendió la mayor campaña de represión hasta el momento contra anarquistas militantes activos de los sindicatos obreros, líderes de trabajadores, redacciones de la prensa obrera y sedes obreras. Así, se consiguió la liquidación de la huelga. La aplicación de censura a la prensa diaria por el Estado de sitio, privó de la mayor parte de la información pero se supo que el gobierno llevaba a la práctica la ley y expulsaba a anarquistas “extranjeros” activos y las primeras deportaciones se llevaron a cabo el 30 de noviembre, la mayoría eran miembros activos de los sindicatos y no eran anarquistas conocidos. Se estimó que en la primera semana fueron arrestadas quinientas personas. A comienzos de 1903 se abolió el estado de sitio pero continuó la campaña de deportación de todos los anarquistas activos que no contaban con ciudadanía argentina, hasta febrero de 1903.

La “Ley de residencia de extranjeros”<sup>3</sup> en el primer artículo señalaba que el poder ejecutivo podría ordenar la salida a todo extranjero condenado o perseguido por tribunales extranjeros por crímenes o delitos comunes. El artículo segundo se refería a ordenar la salida de “todo extranjero cuya conducta comprometa la seguridad nacional o perturbe el orden público”. El artículo tercero aclaraba que se impediría la entrada al territorio de la República de cualquier extranjero cuyos antecedentes permitan incluirlo en los casos mencionados. El cuarto planteaba que el extranjero contra quien se haya declarado la expulsión tenía tres días para salir del país.

El título de la ley enmascaraba desde el mismo inicio la verdadera acción opuesta y de expulsión que intentaba llevar a cabo, por medio del empleo de la palabra “residencia”. Luego, repetitivamente, planteaba: “ordenar la salida”, “impedir la entrada”, “expulsar al extranjero”, expresiones discursivas que producían un efecto de reificación, ya que no se

---

<sup>3</sup> Ley 4144. *Colección Anales de Legislación Argentina*. Tomo 1889-1919, p.560-561.

consideraban los derechos de los inmigrantes y su identidad como nuevos actores políticos completamente integrados a las luchas y a la organización del movimiento obrero argentino, sino que eran tratados como entes trasladables que “entran” y “salen” o pueden ser “expulsados” del país. En los tres primeros artículos se repetía ordenar la salida o impedir la entrada a “todo extranjero”, repetición que lograba producir el sentido de que “todo extranjero” era peligroso. La ausencia de designación de los verdaderos perseguidos por la ley tenía la intención de eliminarlos del discurso y, por lo tanto, restarles identidad, además de autosilenciar los objetivos de la elite gobernante y conseguir confundir, deliberadamente, a partir de la definiciones incorrectas.

Según Maristella Svampa,

la elite dirigente argentina tiende a asimilar la “cuestión obrera” a la “cuestión inmigrante”, para evacuar la nueva conflictividad de lo social insertándolo en el clivaje nativo-extranjero y condenar como “artificial” y “exótico” el lenguaje de la lucha de clases. En este sentido se visualiza a su adversario en términos de “clase peligrosa”, es decir como un mal social -de importación- que debe extirpar a través de la represión. El movimiento obrero al contrario insistirá en reconocerse como clase laboriosa, actor histórico de un proyecto revolucionario a realizar (1994, 68).

Además de los dos procesos de designación indicados, el de indefinición del referente del “anarquista” conseguido tanto por omisión como por el uso de significantes indeterminados y el efecto de reificación del extranjero, se agregaba el empleo de comparaciones desventajosas que producían una valorización negativa a través de procesos que designaban al anarquismo como ideología extraña al país y desconocían la singularidad histórica de los sujetos que sólo eran designados como extranjeros asociados con el delito y el peligro en lugar del trabajo, a partir de la mención de expulsión de extranjeros que cometieron “crímenes o delitos comunes”.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Estos procesos de designación fueron estudiados y definidos por Zoppi-Fontana (2003, 251-253) en el caso de las leyes sobre uso y ocupación del espacio público urbano por parte de los vendedores ambulantes o *camelôs* entre 1974 y 2001 en el Municipio de Campinas en Brasil. Los empleamos por considerar que las operaciones de designación son similares.

De modo que estas designaciones plasmadas en el discurso de la ley de 1902 produjeron sentidos que sedimentaron y perduraron en el transcurso de las primeras décadas del siglo, así como fueron discutidos por otras formaciones discursivas que intentaron constituir otra imagen del anarquista, por ejemplo, desde el interior del propio movimiento y desde otros discursos como el del teatro popular.

Recién en la segunda “Ley de Residencia de extranjeros (ley de defensa social)”<sup>5</sup> promulgada en 1910, se los designó como “anarquistas”. En ambas leyes se intentaba estabilizar la idea del anarquista como “extranjero peligroso”. Esta última, fue significativamente más extensa, ya que contenía diversos capítulos. En el primero se prohibía la entrada al territorio argentino de las siguientes “clases” de extranjeros, que a continuación se ocupaba de determinar:

- a) Los que hayan sufrido condenas o estén condenados por delitos comunes que según las leyes argentinas merezcan pena corporal.
- b) Los anarquistas y demás personas que profesan o preconizan el ataque por cualquier medio de fuerza o violencia contra los funcionarios públicos o los gobiernos en general o contra las instituciones de la sociedad.
- c) Los que hayan sido expulsados de la República mientras no se derogue la orden de expulsión (Colección Anales de Legislación Argentina, 787).

La nueva ley delimitaba una clasificación de extranjeros entre los cuales incluía a los anarquistas, que ahora designaba por su nombre, seguramente porque se trataba de una situación diversa a la de 1902, ya que luego de tantos años como el movimiento anarquista era una presencia inocultable, entonces, debían ser reconocidos y designados. Este fue el único cambio porque aún se los definía como los que profesaban o preconizaban el ataque y la violencia, cuando la gran mayoría de sus acciones eran luchas por mejoras laborales por medio de la manifestación enérgica pero no violenta. Asimismo, en la enumeración de las diversas clases de extranjeros los anarquistas se equiparaban a los que habían cometido delitos comunes y, por lo tanto, se ubicaban en un mismo nivel.

---

<sup>5</sup> Ley 7029. Colección Anales de Legislación Argentina. Tomo 1889-1919, p.787-789.

En el capítulo segundo la ley se ocupaba directamente de prohibir el discurso, los emblemas y los actos anarquistas. Su artículo séptimo determinaba: “Queda prohibida toda asociación o reunión de personas que tenga por objeto la propagación de las doctrinas anarquistas” (787). El artículo décimo decía: “En las reuniones públicas, sea en los locales cerrados o al aire libre, no podrán usarse emblemas, estandartes o banderas conocidas como características de las asociaciones prohibidas” (788). El capítulo tercero estaba destinado a penar hechos de violencia tales como la fabricación o empleo de explosivos. El efecto que producía la vinculación con los dos capítulos anteriores de la ley, referidos a prohibiciones a anarquistas, era asociar a todos los anarquistas a los hechos violentos. Además, uno de sus artículos se refería a que si se trataba de ciudadanos argentinos naturales o naturalizados se les retiraría la ciudadanía y los derechos políticos. Se trataba de un único artículo que consideraba la posibilidad de que los anarquistas no fueran extranjeros. En esta ley se mencionaban sólo las acciones que constituían delitos, pero al prohibir el anarquismo se sobreentendía que entonces éstas eran sus acciones principales. Así, se desconocían todas las otras actividades y actos pacíficos que identificaban genuinamente al movimiento anarquista y se construía la imagen de amenaza. La ley identificaba al anarquismo con la violencia, el delito y con aquello extranjero o extraño que debía ser expulsado.

Los capítulos segundo y tercero se referían a actividades en el país que se penaban con prisión o pena de muerte en lugar de castigarlas con la expulsión, lo que permite notar la prevención frente a argentinos anarquistas. No obstante, el nombre de la ley seguía encubriéndolo al denominarse nuevamente de residencia para extranjeros, idea reforzada por la aclaración -entre paréntesis- “defensa social” que resaltaba la imagen de amenaza que quería inscribirse en la identidad anarquista. En esta ley se evidencia que la extirpación del anarquismo se intentaba lograr con la prohibición de su actividad política y su cultura, no únicamente con la expulsión de inmigrantes, puesto que el movimiento ya estaba muy arraigado en algunos centros urbanos del país. En ningún momento se los concebía como movimiento cultural alternativo ni como actores políticos sino como delincuentes, proceso de designación que buscaba la total deslegitimación del anarquismo. Además no se designaba a los extranjeros como inmigrantes, denominación siempre omitida en las dos leyes.

Según señala Maristella Svampa (1994) en torno a la figura del inmigrante se fue elaborando una imagen social dual, una se refería al inmigrante de procedencia rural, arquetipo del trabajador, mientras que la otra se vinculaba con los inmigrantes que conformaban la elite obrera e introdujeron ideologías radicales europeas. La clase dirigente fue connotando negativamente al inmigrante a medida que éste se insertaba en las luchas sociales y así pasó a percibir al inmigrante obrero no ya como el extranjero sumiso sino como un sujeto peligroso, como fantasma de la nueva barbarie,

el inmigrante, antiguo aliado, se ha convertido en un nuevo enemigo; de clase laboriosa deviene clase peligrosa real, y de allí configura la imagen de la nueva barbarie. Es el paso de una ilusión (el paradigma sarmientino-alberdiniano) a la realidad de la inmigración (Svampa, 1994, 81).

### **1.3. Los procesos de producción de identidad en los sainetes populares**

Las formas de diversión populares tales como el sainete, el carnaval, el circo, la lucha, las manifestaciones criollistas y luego el fútbol, fueron descalificadas por la cultura libertaria. En su lugar se proponía la fiesta o velada anarquista con sus propias canciones, conferencias, representaciones filodramáticas, declamaciones poéticas y bailes familiares (Suriano, 2001). De tal modo que, existieron producciones teatrales propias del movimiento anarquista, cuyo objetivo básico era el proselitismo, además de la presencia del que podemos denominar teatro de tesis social, de gran cercanía con sus postulados, puesto que a pesar de haber sido representado en salas comerciales fue escrito por autores adeptos a estas ideas.

A pesar de las desconsideraciones del anarquismo hacia la cultura popular, una serie de sainetes introdujeron representaciones de anarquistas, además de incorporar algunos aspectos de su discurso y de sus prácticas. La heterogeneidad enunciativa (Authier-Revuz, 1984) era un recurso característico de este género popular que practicó distintos cruces con manifestaciones de la periferia cultural y otros discursos circulantes en la sociedad de principios del siglo XX. El género ofrecía representaciones y espacios que pertenecían a los

sectores populares: trabajadores, artistas, compadritos, milongueras, ladrones, inmigrantes y anarquistas; en el espacio del conventillo, del taller, o de la fonda. Estas representaciones se efectuaban tanto a partir de la parodia como por medio de la apropiación de las culturas populares, e intentaban ordenar los permanentes cambios y novedades en una sociedad que había sufrido rápidas transformaciones, además de ofrecer formas de reconocimiento a los nuevos actores urbanos.

*Los disfrazados* (1906),<sup>6</sup> de Carlos Mauricio Pacheco, es uno de los sainetes que más tempranamente introdujo la representación de un anarquista y su discurso. Se diferencia de otros sainetes porque pertenece al período clásico del anarquismo, es decir que es una producción contemporánea al momento de emergencia de dicho movimiento.

En el mismo, diversas representaciones características del género (gauchos, trabajadores, anarquistas, inmigrantes, compadritos) se entremezclan en un patio de conventillo estilizado, según aclaran las acotaciones escénicas: “No es el conventillo porteño sucio y complicado. Es un patio donde el autor toma sus apuntes de la vida popular sin necesidad de taparse las narices. Hay en el ambiente cierto aseo, cierta limpia alegría de día de fiesta, que no se encuentra en las oscuras vecindades cosmopolitas. No es, pues, el conventillo propiamente...” (Acto único, s/n). Allí, la representación del anarquista se concreta en el personaje de Malatesta, por medio del contraste con el personaje de Hilario, un motorman, que representa al trabajador. Su identidad proviene de su discurso, ya que según los mismos personajes se caracteriza porque “no hace más que hablar”, además de ser un haragán contracara del trabajador, según expresan las indicaciones escénicas cuando presentan paródicamente el ingreso del personaje: “Por la escalera haraganamente y cantando”(Acto único, s/n). Es decir que, en este aspecto la identidad del anarquista se relacionaba con los enunciados pronunciados en el debate de la ley de 1902 que contraponían al anarquista con el trabajador honrado y con la imagen que luego ofreció la ley al negar su integración al mundo del trabajo. Sin embargo, el sainete no lo presenta como extranjero peligroso y, en ese sentido, se contrapone al discurso de la ley de 1902.

La denominación del personaje Malatesta, refiere a uno de los primeros activistas destacados, el italiano Enrique Malatesta, que llegó en 1885 a Buenos Aires y en su estadía difundió el pensamiento de Bakunin entre los sectores más bajos de la ola inmigratoria, por

lo cual la incorporación de este personaje demuestra la impregnación de las ideas anarquistas en dichos sectores populares. El teatro incorporaba rápidamente lo que sucedía en ese momento, a pesar de mostrar al anarquista como haragán y caer en una visión negativa o descalificadora, al mismo tiempo lo presenta como un sujeto inofensivo, reflexivo e integrado a la sociedad del conventillo. Además se trata de un criollo, no de un extranjero, hecho que plantea la apropiación de este ideario en sectores locales. Esta representación en un sainete popular de 1906 es significativa puesto que paralelamente al crecimiento de las luchas, la represión había aumentado, además de algunas prohibiciones como los actos del 1 de mayo y el símbolo de la bandera roja en 1905. Entonces, la relevancia de la inclusión de un anarquista en un sainete debe entenderse en el marco de un período de intensa persecución a dicho movimiento, por lo que se intentaba suavizar su representación a partir de la caricatura. En el sainete se incorporaba el discurso anarquista a partir del recurso de la heterogeneidad enunciativa mostrada (Authier-Revuz, 1984), lo cual, aunque se tratara de una inserción paródica, era un modo de citar el ideario ácrata en escena sin diferenciarse o tomar distancia del mismo a partir de marcas textuales. Ello sucede cuando el personaje discute sobre política o canta en escena uno de los himnos preferidos por los anarquistas denominado “Al pueblo”.

A pesar de las críticas de Hilario a Malatesta, que le plantea que no se puede vivir con “palabrerío” y “mate amargo”, el personaje se encuentra completamente integrado al mundo popular: dialoga con el escritor llamado Andrés acerca de la visión de que el mundo es un carnaval y que “Todos vivimos disfrazados”, latiguillo reflexivo y crítico que se reitera en la obra; se vincula con el Vasco y Machín que son dos compadritos que se expresan en lunfardo; y también con Pietro, el inmigrante italiano que se expresa en cocoliche e introduce lo tragicómico en el sainete como contracara del inmigrante italiano cómico, aquí llamado Pelagatti. Asimismo, Malatesta entabla discusiones políticas con el criollo Ramón:

Ramón: ¿Y de ánde sacás argumento pa decir que'l gobierno es malo y la justicia una frase?

Malatesta: Es que vos como güen criollo no te has preocupao de ilustrarte.

---

<sup>6</sup> *Bambalinas. Revista teatral*, N° 49, Año II, Buenos Aires, Marzo 15 de 1919. Estrenado en el Teatro Apolo,

Ramón: Callate... ¿Qué sacan ustedes con tanto ruido? Que les planchen el lomo. Sí, señor. Y bien hecho por alterar el orden público que's la base...por no vivir cada uno en su rancho "trancuilo cume il pacarito in la cáula" pa usar la frase'el pueta Trejo.

Malatesta: Vení, te vi'a enseñar un libro de Croponkine, vení... Vos te agitás en la tiniebla'el oscurantismo...

Ramón: ¡Qué hacés, oscurantismo! (Acto único, s/n)

Este diálogo cómico evidencia el funcionamiento de la heterogeneidad enunciativa, la cual transita sin mediaciones desde el lunfardo de los compadritos, o el cocoliche del italiano inmigrante, a una discusión política que mezcla un lenguaje acriollado con la teoría anarquista. Asimismo, a partir del procedimiento del mal hablar, ya que el personaje se refiere a Pedro Alexievich Kropotkine, uno de los grandes teóricos del anarquismo, se representa la integración de estas ideas en los sectores más bajos que habitaban en el conventillo.

Sin embargo, el sainete también planteaba las diferencias con el anarquismo que mantenían los sectores populares que no estaban politizados y no pertenecían a los grupos dirigentes obreros, ello se evidencia en ciertos diálogos como el siguiente,

Malatesta Yo nací pa protestarla. Lo tengo adentro, en la entraña. Retobao y discutiendo siento que vivo mejor porque tengo bien metida l'idea de l'injusticia...

Ramón: ¡Mirá, callate, ustedes son unos insubordinados, que para tener prestigio les basta con disfrazarse de atorrantes y encajarse en el pecho una corbata sangre e'toro como una mariposa ensartada! (Acto único, s/n)

No obstante, el personaje Malatesta, plantea una comunión entre lo popular y el anarquismo, ya que mantiene siempre una perspectiva antagónica a la cultura letrada. Esto se evidencia cuando sostiene, ante un personaje más cercano a esa cultura, una visión anticulta y una valoración de lo popular además de emplear el lunfardo:



Aquí ande me ve no me doy tanto corte y he leído a Cromponkine y estoy preparao debute en la cuestión social.

(...) Viene a decirle versos de mujeres tísicas a una muchacha con más salú que una mañana 'e sol...¡No me haga ráir! Eso es pa otra gente, que toca el piano y se levanta a las once sin gana e'morfarla...No atraque en inquilinatos con florcita en el ojal (Acto Único, s/n).

Asimismo, al reflexionar críticamente sobre el carnaval el sainete plantea una afinidad con las ideas libertarias, las cuales de un modo más radical eran contrarias a la fiesta popular por fomentar el desenfreno de los sentidos y las conductas irracionales amparadas en el anonimato de la máscara, luego de lo cual los trabajadores regresaban sumisos al taller. Si bien en *Los disfrazados* el cuestionamiento a la fiesta del carnaval apunta a evidenciar el juego de disfraces y fingimientos sociales.

En efecto, aún si la obra incluye algunos enunciados antagónicos a las protestas anarquistas y caricaturiza al personaje, no desautoriza totalmente al anarquismo, puesto que Malatesta dice algunas verdades con respecto a las máscaras sociales junto a Andrés, el portavoz del autor o personaje embrague, así como su representación plantea una integración entre la cultura anarquista, la cultura criolla y las culturas populares urbanas, visión antagónica a la oficial que en la primera ley pretendía señalarla como cultura foránea.

*La fonda del pacarito* (1916), de Alberto Novión,<sup>7</sup> propone la representación de un socialista, Chiquín, pequeño patrón de una fonda de arrabal. En este período anarquistas y socialistas se encontraban unidos en actos, organizaciones, congresos y compartían símbolos, por ello mencionaremos algunos aspectos de esta representación que establece vinculaciones con la del anarquista. La misma incidirá en otras figuras de anarquistas en sainetes como *La ilusión de Sabatucci* (1921), de Manuel Romero, que parte de un esquema paródico similar.

---

<sup>7</sup> *La novela cómica porteña*, N° 10, Año 1, Buenos Aires, 9 de agosto de 1918. Estrenada en el teatro Nacional, el 6 de octubre de 1916, por la Compañía Nacional Vittone-Pomar.

La descripción espacial es la de una fonda modesta en la que se incluyen símbolos como “una bandera roja”, ya que Chiquín se autodenomina “uno de los primeros socialistas que ha pisado la Argentina”. La incorporación de este símbolo siempre presente en la escena es relevante y demuestra que el teatro popular no permanecía ajeno a las nuevas expresiones políticas que se estaban desarrollando en Buenos Aires. El sainete parodia estas ideas al proponer la situación cómica de un patrón socialista quien a causa de sus ideas pierde su negocio por las deudas acumuladas. Antes de llegar a ello acepta que los comensales no le paguen, clamando junto a éstos “abajo el cochino capital”, así como los invita a no pagar de la siguiente forma: “¡Hijos del pueblo: pueden pasar a morfar!”. Chiquín y sus clientes citan los nombres de Rosa de Luxemburgo y Carlos Marx, entre otros y la hija plantea que el discurso socialista ha cambiado su posición de sujeto:

Camila: ¡Ay tatita! ¡Yo no sé como va a terminar todo esto! Desde que a usted le ha dado por estudiar libros raros y se ha hecho inteligente, la fonda marcha de mal en peor. El día menos pensado nos embargan todo y nos ponen de patitas en la calle. Aquí todo el mundo viene, come y se va sin pagar. No lea más libros raros, tata, sea burro, cuanto más burro sea, la fonda marchará mejor.

Chiquín: Francamente tiene usted razón. Pero que culpa tengo yo de haber nacido con un corazón rebelde como el de Luzzati, y con un temperamento firme como el de Ferri, y que mi cerebro tenga chispazos a lo Voltaire (Acto único, s/n).

El sainete se inclina permanentemente hacia la comicidad, por ejemplo, por medio del procedimiento de heterogeneidad enunciativa que se emplea con ese efecto a partir de la mezcla de enunciados que corresponden a registros completamente opuestos, tal como cuando al final de este diálogo interrumpen los clientes pidiéndole la comida “mondongo”, es decir de una conversación sobre el socialismo se pasa al diálogo más cotidiano.

La clausura es significativa, puesto que a pesar de que un oficial cierra el establecimiento por las deudas impagas, cuando oscurece la escena se levanta la tapa del sótano e ingresa Chiquín que regresa a buscar la bandera roja y vuelve a irse por el sótano,

con dicha imagen indicada en las didascalias finaliza la obra. Es decir que la parodia cómica a partir de la paradoja del socialista patrón, no tiene un sentido descalificador, ya que finalmente no se propone disciplinar ni reformar al personaje, por el contrario, se plantea la persistencia de éste con respecto a sus ideas. Por lo tanto, si bien el discurso socialista posee una presencia en el texto, lo fundamental es la inscripción de uno de los símbolos propios del socialismo, también compartido por el anarquismo,<sup>8</sup> el cual había tenido una extensa historia de prohibiciones, recientemente decretada en la Ley de Defensa Social de 1910. “Especialmente la bandera roja era el símbolo más claramente identificatorio de la lucha de los trabajadores y de la unión revolucionaria contra los patrones y el Estado” (Suriano, 2001, 307). Era un símbolo de identidad del movimiento obrero argentino, un estandarte que significaba la liberación de las injusticias del capitalismo y la promesa de un mundo mejor.

*Te quiero porque sos reo* (1927), también de Alberto Novión,<sup>9</sup> es otro sainete de este autor en el que se representa a un anarquista, Cataruzza, que participa de la intriga cómica rodeado de representaciones de ladrones. La intriga sentimental se construye, a partir del triángulo amoroso y de la figura de la madre pobre y el hijo bueno, matizada por la pareja cómica de Porota y Cataruzza. Este último es un vigilante anarquista, contrasentido aquí explotado en forma humorística. De este modo, el discurso anarquista se inscribe paródicamente, ya que en diversos momentos se sostiene la crítica a las leyes burguesas, tal como la defensa del amor libre contra el matrimonio. Asimismo, el personaje se designa en forma directa como anarquista, hecho que es posible porque la obra es de 1927 y ya dista del momento de máxima persecución política; también es nombrado como “un hombre de ideas avanzadas” que era el modo en que se designaban a sí mismos en sus propias publicaciones. Ello se visualiza en el siguiente fragmento:

Cataruzza: Yo soy libre-pensador ...¿No te lo dije a vos que soy un hombre de ideas avanzadas? ¿Que soy un ideológico?

Jacinta: ¡Demasiado avanzadas!

C. Sí señora soy anarquista. Me tira el amor libre.

<sup>8</sup> La bandera anarquista poseía además un crespón negro o una franja de ese color.

<sup>9</sup> *La escena. Revista Teatral*, Año X, octubre 20 de 1927, N° 486. Estrenada en el Teatro Cómico por la compañía Luis Arata. 16-9-27.

J. ¿Un vigilante anarquista?

C. ¡Vigilante no... agente!

Porota: ¡Cómo me gusta este hombre, mamá! (Cuadro I, s/n).

Luego explica que es vigilante para disimular y así defender a los ladrones previniéndolos cuando los busca la policía,

Cataruzza: ¿Y que tiene de particular? ¿De qué se sorprenden?...¿Acaso ustedes no son hombres como todos los demás? ¿La vida no se ha hecho para todos?...¿Y entonces a qué esa diferencia entre el rico y el pobre? ¿Cómo se han llenado de plata los ricos? Con el trabajo de los pobres ¿Y si los pobres quieren plata, a quien tienen que sacársela? A los ricos... Ah ...mis queridos chorros!... Esta vida está llena de equivocaciones...¡La ley es una de las injusticias más grandes que yo conozco! ¡Mueran las leyes!

Todos: ¡Mueran!

C: ¡Mueran los jueces!

T: ¡Mueran!

C: ¡Vivan los asaltantes!

T: ¡Vivan!

C: ¡Ah, mis queridos atorrantes!... ¡Vosotros sois los únicos que tenéis razón en esta vida!...¡Cuántos ladrones conozco yo que han robado para llevarles un pedazo de pan a sus hijos... a la madre!...¡Cuántos chorros han “punguiado” para comprar un remedio para el hermanito que se está muriendo...para después caer en “cana” por culpa de estos vigilantes que están en las esquinas, y que para lo único que sirven es para cometer macanas e interrumpir el tráfico! ¡Mueran los vigilantes! (Cuadro I, s/n).

Aquí se produce una incorporación del discurso anarquista a partir de la denuncia de las leyes y del sistema capitalista, aunque el hecho de que los emisores sean personajes cómicos y ladrones produce un efecto de deslegitimación de los enunciados. Aún así, este

sainete demuestra una cercanía del género con dicho discurso, el cual aunque en forma paródica tiene una presencia especial en la pieza popular.

Además del discurso anarquista, de acuerdo a la heterogeneidad enunciativa propia del género, en este sainete se incluía el tango “Lagrimando... Lagrimando...” de Novión y Scatasso, esta mezcla proponía nuevamente una afinidad entre la cultura popular y la cultura anarquista. En cambio, los anarquistas planteaban una postura contraria frente al baile del tango que consideraban inmoral. Sin embargo, se escribieron tangos y milongas anarquistas que adaptaban los ritmos populares y tuvieron aceptación entre sectores populares cercanos al anarquismo, ya que eran menos universalistas que los himnos y apelaban a las referencias culturales propias. Es decir que, se planteaba un escenario de intercambios entre las culturas populares y el movimiento anarquista, si bien en mayor medida el reconocimiento venía del lado de manifestaciones populares como el sainete criollo y, en cambio, la cultura libertaria despreciaba estos modelos, también existieron apropiaciones de lo popular por parte del anarquismo como la recién mencionada con respecto al tango.

*Maximalismo* (1919), de Josué A. Quesada,<sup>10</sup> es un sainete cómico que parodia las denominadas ideas del “maximalismo” a partir de la caricatura típica del ambiente del conventillo a la cual se agregan de forma cómica una acumulación exagerada de luchas y protestas sociales. Se propone la representación de diversos trabajadores: funebres, cocheros, carreros, empleadas de almacenes, trabajadores del puerto, además de hacer mención a la Liga de Inquilinos de los conventillos, al Centro de Almaceneros y al Sindicato de Choferes. Dentro de este grupo se encuentra Armando, que responde a la representación del anarquista y es criticado por los otros como holgazán. En la obra no se aclara su filiación, sólo algún personaje lo denomina “socialoide” y generalmente es designado “maximalista”, como los demás trabajadores que adhieren al movimiento huelguístico. Al comienzo lee el diario “La bandera roja” -que era un periódico anarquista- y emplea su discurso, en tanto anuncia que “ha llegado el momento de las grandes reivindicaciones proletarias”, acusa a los “explotadores” y plantea que “la propiedad es un robo”. Aún así, este discurso que tiene una presencia limitada no cobra gran preponderancia en la obra, en la que todos los trabajadores deciden plegarse a distintas huelgas, planteo que

se torna caricaturesco por el cocoliche que expresa estas ideas en el caso de algunos personajes, o bien, por la exacerbación de las situaciones. Tal como en el segundo cuadro cuando se muestra la calle desolada por la huelga, los personajes tienen hambre porque todo está paralizado y no hay comercios abiertos, entonces expresan: “Estoy a café con leche desde hace ocho días”; “Ya no veo a nadie, se me nubla la vista por minutos”. Además, se juega permanentemente con los cambios cómicos de los personajes. Pascualín, comienza siendo el representante de los inquilinos y defensor del maximalismo, luego acepta un arreglo a cambio de dinero, más tarde pasa a ser un vigilante y se convierte en la representación del criollo vividor. Lo mismo sucede con otros personajes como Salomón, un ruso maximalista, que en Buenos Aires se convierte en policía y luego en mozo: “Yo mismo estaba maximalista... yo venía enviado especial de Lenin... pero allá no saben qui está esto... isto es un gran país... por eso me hago la policía” (Cuadro I, s/n). O bien Don Luiggi el inmigrante italiano encargado del conventillo contrario a la Liga de Inquilinos, que se convierte al maximalismo repentinamente y participa de las manifestaciones. , se agrega una limitada intriga sentimental teñida de estos conflictos en un tono más serio, una pareja en la cual Alberto es contrario a la huelga y Josefina está a favor, aunque ambos deciden respetarse mutuamente. A partir de ello se plantean ambas posiciones, una que porta implícitamente el planteo de que estas ideas son extranjeras -rusas como plantea por momentos el sainete- reproduciendo el discurso de la Ley de Residencia de 1902:

Alberto: Porque yo no estoy enfermo de esta gripe maximalista que viene de afuera como una doctrina a roer el corazón de un pueblo que trabaja aquí donde el obrero es al día siguiente patrón, y el inmigrante que llega se convierte en chacarero al cabo de los años, y sus hijos aprenden a leer, van a las Universidades y hacen más tarde las leyes en el Congreso de la Nación (Cuadro I, s/n).

Mientras que, Josefina denuncia -aunque en términos más sentimentales que políticos- que cobra salarios de hambre, así como plantea que por firme convicción y solidaridad con sus compañeras va a realizar la huelga: “si en este momento me pusieran a

---

<sup>10</sup> *El Teatro Nacional*, N° 51 y 52, Año II, Buenos Aires, 28 de mayo de 1919. Estrenado por la Compañía

optar entre tu cariño y el de ellas, correría a abrazarlas enternecida de emoción” (Cuadro I, s/n). Finalmente, se recurre a los tópicos propios del género y el último cuadro presenta una fiesta en el conventillo, con tango, baile, casamiento y enfrentamientos.

Por lo tanto, en este sainete se plantea una visión predominantemente paródica de las ideas políticas radicalizadas, que aquí se designan maximalistas. El punto de vista del sainete es reírse de las reivindicaciones y métodos de lucha que considera de origen extranjero. Por lo tanto, esta última consideración se acerca a las formas de deslegitimación que empleaba el discurso legislativo. Sin embargo, no plantea una imagen condenatoria de estos actores gremiales y políticos, los cuales, en general no son peligrosos, sino que son representados como trabajadores criollos e inmigrantes de los sectores populares.

*Las nuevas ideas*, de José González Castillo,<sup>11</sup> es un “sainete rápido en dos escenas”, escrito en versos lunfardos y caracterizado por el predominio de la pura comicidad, la brevedad y simplicidad de la acción. Por medio de la caricatura se refiere a las persecuciones de la “Semana Trágica” de enero de 1919, en particular a los hechos posteriores a la represión contra los huelguistas de los talleres de la empresa Vasena que provocaron la declaración de una huelga general y la realización de manifestaciones que crearon un clima de guerra civil. La reacción formó grupos de voluntarios armados, la “guardia blanca”, que secundó la represión al movimiento obrero. Estos invocaban los valores tradicionales de la nacionalidad frente a los “maximalistas extranjeros” y realizaron persecuciones a judíos, a partir de la asociación entre la nacionalidad rusa, la revolución soviética y los judíos.

Estos hechos se representan desde el prisma de la caricatura. De tal modo, se incluye al personaje de “El agitador” junto a dos costureritas -representación emblemática de la mujer trabajadora-, en quien resuena el discurso anarquista. Sin embargo, no se designa al personaje como anarquista, y la única referencia directa es al maximalismo, que aparece como una designación propia del discurso de los sectores dominantes que destaca el carácter extremista de la tendencia política. Una gran parte de los chistes verbales se

---

Rivera-De Rosas, en el Teatro Esmeralda.

<sup>11</sup> *Teatro Popular* N° 56, Año II, 30-11-1920. En la publicación no se indica fecha de escenificación pero al final de la obra se encuentra la leyenda “Buenos Aires, después de la semana de enero”. La referencia es a la semana trágica de enero 1919, lo que coincide con los acontecimientos indicados en la obra que corresponden a esos sucesos.

refieren a las nuevas ideas y palabras de la época, tal es el caso de la definición del término “proletarias” por parte del personaje “El agitador”:

El agitador: Parensé y no sean otarias...  
y dejensé de aspamento!...  
que ya ha llegado el momento  
también de las proletarias!

Costurerita I: ¿Y nosostras somos eso?

El agitador: Y natural que lo son...  
Y pior!... porque son el queso  
De la vil explotación!  
La palabra es bien cantora;  
El término “proletarias”,  
Pues quiere decir: otarias  
Con prole... ¿Manyan ahora?  
Y las llaman de ese modo  
porque la mujer de hoy en día  
no sirve más que para cría,  
pa cría con prole y todo!  
Y esa es una aberración  
que no está con el progreso  
Por eso parlo, por eso,  
De la reivindicación! ( Escena I, 3)

De este modo, se logra un efecto cómico a partir del contraste que produce la expresión de las nuevas ideas políticas europeas en versos lunfardos, que al mismo tiempo significa una apropiación de ese discurso. Lo mismo sucede con el término “maximalismo”, que el personaje intenta explicar a las trabajadoras alternando cierto didactismo (ya que habla de reivindicaciones salariales, de la libertad en el amor) con la comicidad:

Pero se va a acabar  
y se acabará ahora mismo!  
Ya viene el maximalismo  
que todo lo va a arreglar!  
(...)  
Así como hay “lista negra”,  
ahora hay “máxima lista”!...  
Que es como quien va a comer  
a un restaurant cualquiera  
y morfa la lista entera  
que es como debe ser!  
(...)  
Pero ahora la clase obrera



también a morfar se alista  
y quiere “máxima lista”,  
es decir, la lista entera. (Escena I, 4-5)

Por lo tanto, la caricaturización y comicidad de este nuevo discurso no posee una función deslegitimante sino de integración en las culturas populares.

Por último, se agrega el personaje “El guardia blanca”, que es “patriota y argentino” y acusa a esas ideas de “raras” y “extranjeras”, así como persigue a rusos y judíos. En éste la caricatura cumple una finalidad crítica ya que el personaje finaliza la escena robando al agitador, de tal modo que dicho discurso nacionalista se encuentra completamente desautorizado. Como cierre cómico, la obra ofrece un chiste con relación a “El guardia blanca” convertido en un ladrón:

El agitador: Yo seré max...imalista  
Pero este es más cara dura! (Escena II, 8)

Estos dos últimos sainetes, *Maximalismo* y *Las nuevas ideas*, con ópticas diferenciadas, se refieren a los sucesos de la “Semana Trágica” e incorporan el término “maximalismo”. Los movimientos huelguísticos incrementaron la percepción de algunos círculos de los sectores dominantes que postulaba que la revolución europea influiría en la Argentina a raíz de la existencia de una gran masa de trabajadores extranjeros. En diarios como *La Prensa*, órgano de difusión de ciertas capas de la burguesía argentina, se alertaba sobre la necesidad de satisfacer los reclamos obreros para impedir que los “maximalistas” – tal como se denominaba entonces indiferenciadamente a los partidarios de la Revolución Rusa-, concretaran una acción revolucionaria a partir del descontento obrero (Godio, 1972). En efecto, el término maximalista se comenzó a emplear en Italia y señalaba una tendencia surgida en 1919 en el Partido Socialista italiano. La denominación se refería a los partidarios de un programa máximo por el cual el movimiento obrero se debía plantear la conquista del poder negando validez a objetivos transitorios y etapas intermedias. Sin embargo, el término se empleó especialmente con un sentido negativo acentuando la actitud intransigente de sus partidarios. Ambos sainetes evidencian que este término también se incorporó en nuestro medio en esa misma época, en especial con una connotación negativa, ya que mezclaba sin diferenciar a los distintos grupos que participaban en las luchas obreras

y señalaba lo que se consideraba el carácter extremo de tales posiciones. En el sainete *Las nuevas ideas*, la designación “maximalismo” se emplea con un tono paródico y el título de la obra no lo utiliza, mientras que en *Maximalismo*, además de figurar como denominación del sainete, se incorpora como designación con el mismo sentido deslegitimante y excluyente del discurso dominante. Este cambio en las formas de nombrar puede ser considerado como un “acontecimiento discursivo” (Zoppi-Fontana, 2004), en tanto plantea un cambio de sentido con respecto a las obras anteriores ya analizadas, las cuales se distinguían porque introducían representaciones del anarquista o socialista y sus símbolos, con un fin integrador.

*La ilusión de Sabatucci* (1921), de Manuel Romero,<sup>12</sup> propone la representación de un pequeño patrón de una sastrería modesta, el inmigrante italiano Don Pascual a quien el discurso anarquista lo ha transformado:

D. Laura: ¡Dios mío! ¡Pensar que todos los males han caído juntos en esta casa! No hay un momento de paz. ¡Los obreros siempre protestando, mi marido, loco con sus libros anarquistas, mi hijo un haragán sinvergüenza que se escapa de la casa después de deshonorar a la sirvienta!

(...) El canalla de Juancito tomando al pie de la letra las ideas de amor libre que proclama su padre (...). La culpa la tiene mi marido y sus ideas, que han trastornado la moral de esta casa (Cuadro I, s/n).

Nuevamente, la representación del anarquista se basa en la parodia a partir de la exageración en la aplicación de la doctrina y de las medidas de protesta anarquistas por parte de todos los personajes, además del empleo del cocoliche cómico para enunciar estas ideas. El delegado Rodríguez, la caricatura del gallego, es descrito del siguiente modo por D. Laura,

¡Y tienen estos obreros un delegado tan antipático, tan intransigente! No deja pasar por alto nada, ni un minuto más del horario, ni una palabra más alta que otra. ¡En cuanto pasa algo que no le gusta; paro general! (Cuadro I, s/n).

Así, a partir de la comicidad, el sainete incorpora una representación del anarquista ligada a las prácticas políticas, tales como el paro general que era la medida más relevante, además de identificarlo con el mundo del trabajo. Aunque se trata de inmigrantes, no se niega su integración al país ni se los cataloga como extranjeros o delincuentes, como sucedía en el discurso legislativo. Es decir que el teatro popular construyó su propia versión del anarquista que se encontraba distanciada de la imagen del mismo como sujeto peligroso y lo mostraba como un trabajador que sostenía una serie de reivindicaciones, pero a la vez era un ser inofensivo y hasta cómico.

Desde el género se parodió el discurso anarquista al no compartir la totalidad de sus posiciones, si bien por medio de la crítica humorística y evitando caer en un tono condenatorio. Tal es el caso de este sainete, en el cual por cualquier problema de la sastrería se declara la huelga, sin que los obreros comprendan los motivos: “¿Oye por qué vamos a la goelja?”, “Yo non lo sé pero no importa”. El patrón, Pascual, expresa el ideario anarquista, si bien en cocoliche cómico: “Las ideas mudernas sobre lo sendecalismo, edease que profesame yo e Lenín, empleamo lo boicote como in arma legale”. La comicidad también se basa en parodiar ideas anarquistas como las que sostienen el amor libre, tal como plantea el hijo:

Usted es un partidario del amor libre. Usted pregona que el hombre no debe atarse al yugo de una sola mujer. Usted afirma que el matrimonio hace desgraciados a los seres humanos (...) Si no hace una semana que dio una conferencia sobre Lenín y el amor libre en el Salón Operari Italiani!

(...)

Pascual: No haie duda que lo ideale anáqueco tiene algo de buono, ma quile hace gumbrendere a esta pobre chica, que se encuentra con un hijo en poerta, la ventaja del marchimalismo? (Cuadro Primero, s/n).

Además de aprovechar las posibilidades cómicas del tema, el teatro popular se introduce de esta forma en una de las contradicciones que experimentaban los propios

---

<sup>12</sup> *La Escena Revista teatral*, Supl.52, Año IV, Buenos Aires, 29 de agosto de 1921. Estrenado en el Teatro

anarquistas, quienes a raíz de la moral predominante muchas veces debían moderar sus ideas y practicar el matrimonio legal. Es decir que la distancia entre los principios de la teoría ácrata y la práctica era una problemática genuina que el género popular incorporó de modo cómico pero que expresaba experiencias que hasta podían identificar a sectores cercanos al anarquismo. Al mismo tiempo, permitían percibir contradicciones que desde una postura más doctrinaria se tendía a silenciar.

A medida que evoluciona el texto crece la ridiculización de las medidas sindicales, así como del discurso anarquista y de sus himnos; el delegado gallego declara paro general para que se produzca el casamiento y pronuncia consignas en cocoliche: “¡muera el chanco borjés; ¡Viva el piroletario!”; además de cantar la Internacional. Más tarde, todo se agrava a partir de un equívoco, cuando la hija se escapa sin casarse porque el padre plantea su oposición al matrimonio. En ese instante, el padre dice: “¡desde hoy aquí se acabó el machimalismo!”(...)“Yo era partidario del amor libre, ma no in me casa, sacramento”. El sainete propone una mirada final cómica, con insultos de Pascual a Lenin: “Lenine e un porco farabutto!... Lenin e un vendedor de corcha e carpeta a plazos. Se lo agarro a Lenine le manyo en canaruzo, pe la madona!” (Cuadro Segundo, s/n).

Por lo tanto, se puede señalar una ambivalencia del género que caricaturiza las ideas anarquistas y finalmente preconiza el abandono de las mismas, pero al mismo tiempo la inclusión de este discurso reconoce la inserción del anarquismo entre los obreros y la clase media baja de un taller y plantea su integración con la cultura popular.

*La tierra del fuego* (1923), de Carlos Mauricio Pacheco,<sup>13</sup> propone una representación diferenciada del anarquista ya que se trata de un personaje presidiario que sólo interviene en el primer cuadro que transcurre en “un patio de la cárcel penitenciaria”. Los cuadros II y III se trasladan a una calle y luego a un patio de conventillo en el barrio Tierra del Fuego. Este nombre que da título a la obra remite a la cárcel a la que fueron enviados algunos anarquistas. El personaje en cuestión se denomina Leonardini, quien desde el comienzo de la pieza introduce el discurso anarquista,<sup>14</sup> mientras los presos conversan:

---

San Martín por la Compañía Arata-Simari-Franco.

<sup>13</sup> *La Escena. Revista Teatral*, Año VI, N° 248, Buenos Aires, 29 de marzo de 1923. Estrenado el 15-3-1923, en el Teatro Avenida, por la Compañía Vittone-Pomar.

<sup>14</sup> Uno de los personajes, Estéfano, lo designa del siguiente modo: “Esto Leonardini es un tipo inteligente... ma larga cierto bolazo anarquista” (Cuadro I).

Desgraciados los que no viven la vida de la idea...los hombres sin más mundo que el mundo físico.(...) ¡La justicia es la conciencia! Qué importan las celdas, el fierro de los calabozos, las barras de grillos... cuando hay la libertad interior.. Yo soy un hombre libre en todas partes, aquí, frente al Código, en la celda, en la calle, en la alcaldía, donde me quiten el sol o donde pueda abarcar toda la luz del cielo... Es igual... La verdad marcha por encima de todos los accidentes...El déspota y el oprimido...todos van a su destino... Las muchedumbres son una selva virgen, cada hachazo que rompe un árbol, abre un paso a la luz... (Cuadro I, s/n).

Este personaje cumple una función reflexiva, ya que en diversos momentos del Cuadro I realiza comentarios acerca de la condición de los presos, que se acercan al ideario anarquista: “Pídanle la razón al ambiente en que te criaste, a tus compañeros los desheredados de la educación...”, así como más adelante “¿Y ustedes saben lo que es un ladrón?... Rafael Barret lo dijo: ¡Un ladrón es un financista impaciente!”.

Estas reflexiones se alternan con una intriga sentimental en la que interviene uno de los prisioneros que terminó en la cárcel por defender a la mujer de un compadrito, quien luego logra escapar de la cárcel y permite continuar el relato en el conventillo. Así, el sainete clausura con tango y fiesta, y con un planteo moral: el regreso a la cárcel. Aquí, nuevamente es posible percibir una imagen dual, puesto que la representación del anarquista al plantearse en el espacio carcelario otorga una imagen más cercana a la del anarquista peligroso o delincuente, que proponían ambas leyes de residencia. Sin embargo, el personaje no se encuentra connotado negativamente y su discurso posee un espacio de considerable importancia en el transcurso del primer cuadro.

*La bomba* (1923), de Carlos Goicoechea y Rogelio Cordone,<sup>15</sup> presentada como “Pochade en dos cuadros”, es una obra cómica asainetada. Si bien no presenta el lenguaje popular del cocoliche ni lunfardo, tampoco posee tangos y no apela a las representaciones del sainete, posee elementos del género tales como la caricatura del anarquista. La misma

---

<sup>15</sup> *La escena. Revista teatral*, Año VI, N° 282, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1923. Estrenada por la Compañía Simari-Franco, Teatro Smart, 6 de noviembre de 1923.

propone la representación del “anarquista peligroso”, aunque las situaciones de comicidad suavizan esa imagen.

En el espacio de una “sala rica” se desarrolla una intriga sentimental, con una serie de enredos cómicos, en la cual los padres quieren que sus hijas se casen con dos pretendientes que nos son los que ellas desean. Apenas comienza la acción, “Suena, dentro, el ruido de una explosión formidable. Los que están en escena quedan un instante paralizados por el terror (...)”:

Juana: ¡Es en la panadería!

Hipólito: Un atentado anarquista...

Rosario: ¡Qué horror!

Isabel: Yo me desmayo...

Primitiva: ¡Anarquistas! ¡Canallas!

Hipólito: Y seguirán haciendo de las suyas por la debilidad gubernamental...

Hay que barrer a todos estos tíos; hay que barrerlos (Cuadro I, s/n).

Los dueños de casa, Primitiva e Hipólito, introducen el discurso antianarquista de los sectores dominantes. A partir de esa escena, Eduardo, el verdadero enamorado de una de las hijas, finge ser el autor del atentado para poder ingresar por la fuerza a la vivienda. Su nueva identidad de anarquista porta el nombre de Regis Camelisky, que es una parodia de los anarquistas Solano Regis -quien había cometido un atentado con una bomba- y Simón Radowitzky. Eduardo, imita el discurso anarquista, al decir: “Represento a la justicia social”, o “soy enemigo del capital”. Las designaciones que recibe de parte de los personajes de los sectores altos son en su mayoría deslegitimantes: dinamitero, terrorista, extremista, ruso y “Malatesta”. En esta obra predominan los enunciados de la formación discursiva dominante de sesgo conservador.

En enero de 1923, fue asesinado el coronel Héctor B. Varela en un atentado anarquista, quien había estado al mando de la unidad militar encargada de reprimir los movimientos huelguísticos de la Patagonia de 1920 y 1921. Es posible que ese hecho sucedido en el mismo año del estreno de la obra teatral haya incidido en la representación paródica del anarquista como sujeto violento.

Luego de diversos enredos, los dos pretendientes logran llevar a cabo su plan y se anulan los otros casamientos. La obra finaliza con un chiste ya que vuelve a explotar una bomba en la panadería y ante el equívoco sobre quién había simulado ser anarquista, aclara: “Yo no fui. Soy Argentino...”. Esto último demuestra que luego de veinte años continuaba la vigencia del discurso que representaba al anarquista como extranjero peligroso, plasmado en la Ley de Residencia de 1902.

En *Al que nace barrigón es al ñudo que lo fajen* (1921), de Jorge Dowton y Luis Rodríguez Acasuso,<sup>16</sup> se impone nuevamente la representación paródica del anarquista peligroso, a partir de un zapatero y un vividor, quienes sueñan ascender por medio de la revolución. Más tarde, se retoma en *Giácomo Mussolini (ácrata)* (1928), de Antonio Bassi y Antonio Botta, la que se efectúa por medio del personaje de un chofer iniciado en el sindicalismo anarquista, quien luego de negarse a colocar una bomba realiza un viraje hacia un discurso antianarquista.

Los enunciados de ambas leyes reaparecen como huellas en el discurso del teatro popular, si bien habían pasado varios años y podrían haber sido olvidados permanecían en la memoria discursiva. Son enunciados anteriores en los que muchas veces se apoya la visión deslegitimante para construir las representaciones del anarquista.

En otros casos las representaciones y designaciones producen relaciones polémicas con el discurso legislativo. Ello se evidencia en los sainetes *Los disfrazados*, *La fonda del pacarito*, *Te quiero porque sos reo*, *Las nuevas ideas* y, en menor medida, en *La ilusión de Sabatucci*. Estos textos le otorgan un lugar al discurso anarquista y producen un efecto de integración a partir del humor paródico. Mientras que, una serie de sainetes entablan relaciones de identificación con el discurso legislativo, tales como *La Tierra del Fuego*, *Maximalismo* y *La bomba*, textos que promueven un efecto deslegitimante.

La figura del anarquista era una contraimagen de las fantasías de ascenso social propias de los sectores populares e impulsadas en gran parte de los sainetes. Sin embargo, en una porción importante del género se constituyó como representación de la identidad popular y no como sujeto extraño. En esos textos se propone la integración del anarquista y de su discurso, apelando al empleo de procedimientos estéticos provenientes de intercambios con las culturas populares, tales como el tango y el humor popular. Los

recursos del actor popular del sainete eran predominantemente cómicos y tragicómicos, y en estas representaciones se pusieron en juego los primeros ya que los anarquistas aparecen siempre como personajes cómicos. El procedimiento central era la “maquieta”, una construcción caricaturesca a partir de un tratamiento artificial, antinaturalista del cuerpo y la gestualidad.<sup>17</sup>

En las obras estudiadas se puede observar que Luis Arata y Marcelo Ruggero se especializaron en la representación del anarquista, que posee una continuidad perdurable en el transcurso del desarrollo del género. Justamente su permanencia estaba reasegurada porque los actores habían elaborado una “maquieta” del anarquista que se reiteraba en diversas obras con leves variaciones; en nuestros ejemplos primero la concretó la compañía Arata-Simari-Franco, luego las compañías Arata y Simari-Franco, separadamente. En *La fonda del pacarito* intervino la Compañía Vittone-Pomar, que en ese momento Marcelo Ruggero integraba, luego la misma representó *La Tierra del Fuego*.

En *La ilusión de Sabatucci*, estrenada por la Compañía Arata-Simari-Franco, Luis Arata interpretó al anarquista; en *La bomba*, estrenada por la Compañía Simari-Franco, fue Leopoldo Simari; en *Te quiero porque sos reo*, representada por la Compañía Arata, Marcelo Ruggero realizó la “maquieta” del anarquista.

Así, la disociación entre la cultura popular y la cultura anarquista promovidas por el temor del movimiento ácrata al efecto disolvente de esos géneros, recibía muchas veces por parte del teatro popular una respuesta integradora. Ello se evidencia en el recurso de heterogeneidad enunciativa mostrada, característico del género. Específicamente se trata de la forma no marcada de heterogeneidad mostrada, de acuerdo al modelo teórico de Authier-Revuz (1984), puesto que al inscribir el discurso anarquista no se emplean marcas textuales como las comillas o bastardillas (si pensamos en los textos dramáticos) sino que se emplea la parodia. Sin embargo, se trata de heterogeneidad mostrada porque existe una especificación de la alteridad a partir del empleo de otra lengua -el cocoliche-, o de un discurso *diferente*, un discurso de los *otros*, en este caso el discurso anarquista. Las formas marcadas de la heterogeneidad mostrada representan una negociación con las fuerzas

---

<sup>16</sup> *La escena. Revista teatral*, Año IV, N° 156, Buenos Aires, 23 de junio de 1921. Se estrenó en el Teatro San Martín por la Compañía Arata-Simari-Franco, 23-5-1921.

<sup>17</sup> En *Teatro argentino contemporáneo* (1994) y en *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino* (2001), Osvaldo Pellettieri estudia los procedimientos del actor nacional popular que configuran una verdadera tradición interpretativa.



centrífugas o de desagregación de la heterogeneidad constitutiva del discurso, es decir, una protección necesaria para que se pueda mantener un discurso, ya que designan una exterioridad. Sin embargo, en el caso de la inscripción del discurso anarquista en el sainete se plantea otra forma de negociación. Tal como sostiene Authier-Revuz (1984, 11), las formas no marcadas de la heterogeneidad mostrada,

representan la incertidumbre que caracteriza la localización del otro en el continuum del discurso, *otra forma de negociación* con la heterogeneidad constitutiva: una forma más *arriesgada*, ya que estas formas juegan con la dilución, la disolución del otro en uno, del que este último puede salir enfáticamente confirmado, pero donde también puede perderse.

Es decir que, al no existir marcas en el texto dramático y mucho menos en la representación, el sainete renuncia a toda protección o a mantener una distancia frente al discurso anarquista. Mientras que, el discurso legislativo propugnaba la exclusión, el sainete, un discurso propio de los sectores populares, proponía una arriesgada integración del discurso anarquista.

#### **1.4. El discurso periodístico y la recepción crítica de los sainetes**

Las críticas periodísticas del sainete *La fonda del pacarito*, Alberto Novión, a quien denominaban “el acuarelista de nuestro cosmopolitismo”, se caracterizaron por nombrar al personaje que representaba a un socialista por medio de una valoración positiva, a partir de adjetivos calificativos como “excelente”, “idealista”, “trabajador honrado” y “sentimental”. Asimismo, se puede observar que en una de las críticas se lo confunde con un anarquista, hecho que demuestra que ambas representaciones estaban estrechamente vinculadas. En un fragmento de una de las crítica se planteaba: “Constituye ésta el episodio de un excelente comerciante, más idealista que hombre de negocios, que ve liquidar su fortuna por sus amigos y compañeros de causa (...) arruinando al excelente patrón anarquista” (*La Razón*, 7-10-1916).”

De igual modo, las críticas consideraron al socialismo como una “causa bella” y hasta valoraron la última escena en la que el sainete propone una imagen sumamente pregnante del socialista militante y de sus símbolos, que plantea una perspectiva diversa a la mayoría de las obras del género en tanto no finaliza con una caricaturización o parodia de estas ideas sino que las toma en un sentido legítimo. Ello se expresa en los siguientes fragmentos:

(...) una ironía fina para censurar el lirismo de un idealista que ve desmoronarse cuanto ha alcanzado con un trabajo honrado y consecuente al ponerlo al servicio de una causa que podrá ser muy bella, pero que se desvirtúa cuando la inconsciencia hace pacto con el ideal (*Tribuna*, 7-10-1916).

(...) el final es muy bonito. Es el corolario que corresponde a este tipo de socialista sentimental que en la bancarrota de su negocio solo se preocupa por salvar el símbolo rojo (*Última hora*, 7-10-1916).

Esta perspectiva cambia definitivamente en la mayoría de las críticas posteriores. O bien porque se coincide con el punto de vista de obras como *Maximalismo*, que incorporaban un discurso dominante que deslegitimaba las ideas anarquistas al considerarlas extremistas por medio del término “maximalistas”, además de celebrar su representación sin realizar ningún comentario crítico, tal como se evidencia en el siguiente artículo:

Más que una pieza de teatro orgánica es “Maximalismo”, de don Josué A. Quesada, una amable crónica de impresiones y comentarios, originados por la semana de Enero. (...) Lo que importa en esta pieza es la visión que de esa semana tan lamentable lleva a la escena el autor. El primer cuadro comprende los prolegómenos del movimiento con sus conspiraciones y sus sorpresas; el segundo los días luctuosos, con sus guardias blancas divertidamente presentadas por el autor, sus demostraciones obreras de fuerza, sus incidentes; el tercero un imaginado triunfo de la causa obrera,

con mejoras para los trabajadores, alegría general y cuchipanda (*La Razón*, 29-4-1919).

En las críticas de *La ilusión de Sabatucci* ya no se emplean descripciones positivas sino todo lo contrario, en tanto se habla del anarquista como un “pobre diablo”, “un extranjero”, “un extremista insincero”, así como no se designa al anarquismo por su nombre sino como “doctrina extremista” o “sistema maximalista”, las cuales en su totalidad eran formas diversas de nombrar a las propuestas en el sainete:

es una humorada cuyo fin estriba en satirizar los excesos y los errores en los que incurren los que, sin comprender el alcance de ciertas ideas, pretenden profesar doctrinas extremistas. Un pobre sastre, que sugestionado por las lecturas, dice ser un admirador de Lenin, al querer aplicar a la vida doméstica el sistema maximalista, se ve cogido en sus propias redes, y comprende su error después de los disparates que le ha ocasionado llevarlo a la práctica (*Diario español*, 9-8-1921).

En *El diario* (9-8-1921), se planteaba de un modo similar que se trataba de “un pobre diablo que seducido por las teorías extremistas, quiere aplicarlas en su hogar”. Lo mismo sucedió en la siguiente crítica:

Sabatucci es un personaje italiano, que vive propagando las teorías de Lenin en su máxima expresión. Pero día llega en que Sabatucci se aburguesa y lo de que “la propiedad es un robo”, lo del amor libre y lo de la huelga general a todo pasto, lo siente dolorosamente en carne propia. Su propio hijo lo roba, su hija se fuga con uno y los obreros de sus sastrería se sublevan y lo arrojan a la ruina. Es una sátira discretamente hecha; es un vapuleo a los extremistas insinceros y es, por fin, una justificación de que “quien escupe al cielo, en su rostro le cae el salivazo” (*La montaña*, 9-8-1921).

Asimismo, en *El telégrafo* (9-8-1921) se aprovechó el comentario para agregar fuertes y directas críticas al sindicalismo,

Se ridiculizan en la pieza los entusiasmos sindicalistas que en estos últimos tiempos han abarcado como formidable epidemia el mundo entero. Un infeliz comerciante admirador ciego de Lenin grita sus teorías hasta que en la red de ellas mismas cae.

Finalmente, *Última Hora* (9-8-1921), valoró el sainete y se diferenció al plantear una mirada menos condenatoria, pero aún así incorporó un discurso perteneciente a la formación discursiva de los grupos dominantes al denominar “extranjero” a Sabatucci y al anarquismo “maximalismo”: “Ese Sabatucci es un buen extranjero que cree firmemente en las teorías maximalistas. De buena fe pregona el amor libre, reconoce y acata todos los desmanes sindicalistas; respeta al delegado de sus obreros.”

Una constante en las críticas de esta última obra es el silenciamiento respecto del término anarquismo, mientras que en el sainete era designado por su propio nombre. Por lo cual, es posible concluir que se incorporan elementos de la formación discursiva conservadora y nacionalista en las cuales perviven los procedimientos discursivos de exclusión de las leyes analizadas anteriormente, a partir de la omisión y la deslegitimación.

En las críticas de *Te quiero porque sos reo*, también se percibe un silenciamiento ya que se menciona la maquieta del actor Marcelo Ruggero, sin nunca nombrarlo como anarquista, tal como en *El día* (17-9-27) que distingue la “feliz machieta de un vigilante enamorado de la hermana del ‘chorro’.” Por último, respecto del estreno de *La bomba*, las críticas coincidieron con la propuesta escénica y evaluaron que proponía una comicidad sana y una trama interesante, sin promover ningún tipo de cuestionamiento a la representación del anarquista como sujeto violento.<sup>18</sup>

Por lo tanto, si bien gran parte de las designaciones y los procesos de identidad generados en los sainetes producen un efecto integrador entre las culturas populares y la

---

<sup>18</sup> *La Republica* (7-11-1923) y *La acción* (7-11-1923).

cultura anarquista, en cambio, las designaciones del discurso crítico en su mayoría poseen un efecto deslegitimante y excluyente.

En el país, hasta 1916 predominó el enfrentamiento del Estado a los sindicatos. Los sectores hegemónicos agrupados principalmente en el PAN (Partido Autonomista Nacional) trataron de resolver la cuestión obrera por medio de la represión al movimiento sindical, a partir de las leyes de Residencia de 1902 y Defensa Social de 1910. Luego del ascenso del radicalismo en 1916, se produjo un cambio en la relación Estado-sindicatos, ya que el gobierno liberal popular dio mayor libertad al sindicalismo. Con respecto a los movimientos huelguísticos, Yrigoyen intentó un rol mediador, favoreciendo en algunos casos a los sectores sindicales, lo que contrastaba con la política anterior a 1916 e irritaba a sectores conservadores. Sin embargo, dentro de esta tendencia a la tolerancia, la violencia represiva también fue un rasgo establecido, y se evidenció tanto en la Semana Trágica de enero de 1919, como en 1920-1921 cuando estallaron movimientos huelguísticos en la Patagonia y el gobierno recurrió a la represión por medio del ejército. Por otra parte, el discurso de corte nacionalista surgió en las dos primeras décadas como reacción al cosmopolitismo de Buenos Aires, entendido como factor disolvente. Asimismo, luego de la revolución rusa, se generaron reacciones locales dirigidas a los propios movimientos huelguísticos, en este marco se produjo la aparición de la agrupación "Liga Patriótica Argentina" (1919), que era una organización civil de extrema derecha.

La lectura positiva que realizaron las críticas en 1916 se correspondía con el discurso liberal popular del gobierno en su momento de emergencia, mientras que, más tarde, las mismas parecieron asimilarse al temor represivo en el que cayó el gobierno a fines de la década y a ciertos aspectos provenientes de las formaciones discursivas nacionalistas y reaccionarias.

## **2. Tradición y progreso: el coraje del criollo frente a los inmigrantes y el trabajo**

En un conjunto de sainetes de Carlos Mauricio Pacheco, las representaciones de inmigrantes se contraponen a la del criollo. Los primeros simbolizan el trabajo y el progreso y los segundos la tradición y el coraje. De este modo, se plasman las tensiones propias del pasaje de la antigua cultura criolla rural hacia el impacto inmigratorio y el

desarrollo urbano. Frente a las imágenes que se fueron elaborando, los sainetes giraban alrededor del inmigrante de procedencia rural, pacífico, arquetipo del trabajador, a diferencia de la imagen del sujeto peligroso que se fue conformando una vez que los inmigrantes fueron integrándose a las luchas sociales.

*Don Quijano de la Pampa* (1907),<sup>19</sup> es un sainete tragicómico reflexivo, que transcurre lejos del ámbito urbano, en una pulpería de campaña en un día de fiesta. El ambiente de celebración reiterado en gran parte de los sainetes del autor, no siempre significa una visión idealizada, sino que a veces cumple una función de contraste tragicómico con respecto a las acciones dramáticas desarrolladas. Las representaciones ofrecidas son las de paisanos criollos, inmigrantes italianos trabajadores del ferrocarril, inmigrantes vascos como Etchevest quien atiende la pulpería y un inglés ingeniero del ferrocarril. Una gran parte de los sainetes de Pacheco son líricos, aspecto que demuestra el apego a ciertos aspectos de las primeras formas del género. En éste la música inicia la obra y cumple una función dramática y costumbrista ya que a partir de la superposición de un estilo criollo con una canción italiana se plantean las diferencias y mezclas culturales. A ello se agrega un lenguaje criollo que recupera la oralidad, tal como el del Viejo: "Qué saben ustedes si entuavía andan mañerando po agarrar la teta en los labios..." (Cuadro I, s/n), el cual se entreteje y tensiona con el cocoliche de los italianos quienes a su vez se caracterizan por otros aspectos propios como beber vino y jugar a la "murra", mientras que los criollos beben caña. A dichos aspectos costumbristas se suma el carácter reflexivo de ciertos personajes que expresan sus pensamientos sobre la situación del criollo y la desaparición de su cultura, procedimiento característico de Pacheco, cultor del sainete reflexivo, considerando los diversos modelos del género señalados por Osvaldo Pellettieri (2002). Tal es el caso del Viejo cuando expresa:

Todo se va acabando como cosa que no sirve. El criollo ya es un perro, y un perro matrero y desgraciado (...) ¡Ya no se juega al truco en las pulperías, ni se corre a la sortija, ni se ve la bota e potro, ni hay yerras con diversión, ni se hace fiesta en la esquila, ni hay boleada de avestruz, ni palabra que se cumpla, ni pelea en güena ley! (Cuadro I, s/n).

---

<sup>19</sup>*Bambalinas*, N° 200, 4 de febrero de 1922. Compañía José Podestá, Teatro Apolo.

Al mismo tiempo, se introduce una intriga tragicómica, que por un lado resulta paródica con respecto a la representación del gaucho rebelde, lo cual funciona como una crítica al culto al coraje. Por otra parte, introduce un costado dramático que apunta a reflexionar sobre el lugar del criollo a partir de los primeros cambios inmigratorios y modernizadores. Así, a partir de estas representaciones de trabajadores inmigrantes, criollos y la parodia del gaucho rebelde, se desarrollará de modo central el conflicto entre gringos y criollos. El personaje que caricaturiza al gaucho rebelde es don Quijano de la Pampa, una versión criolla del Quijote de la Mancha, a partir de quien en lugar de parodiar a las novelas de caballería se remite a la gauchesca, planteando la supervivencia del mito literario de Moreira. Don Quijano de la Pampa, luego de estudiar en la ciudad y leer "Esas cosas de Gutiérrez, Pastor Luna, Juan Cuello, los hermanos Barrientos", se ha vuelto loco, "habla de guapezas, de moreiradas, de matar a alcaldes de plaza y peliar con la partida" (Cuadro I, s/n). Lo acompaña un personaje cómico, el gringo Lanza -una especie de Sancho-, que habla en cocoliche, además de la aparición de una mujer, Clotilde, de la cual Quijano se enamora tal como Quijote con Dulcinea.

Asimismo, Quijano se comporta como Moreira, generando ciertos efectos de intertextualidad: "... ¡Yo soy Don Quijano de la Pampa ! Yo vengo a redimir los derechos del criollo sobre esta tierra (...) La sombra de Moreira me persigue y me aclama como al vengador... ¡Los alcaldes de la plaza, las partidas, los justicias, caerán bajo el filo de mi daga!". Nuevamente, dichos procedimientos cómicos se entrecruzan con ciertas reflexiones serias por parte de distintos personajes, fundamentalmente el Doctor a quien le resulta interesante lo que expresa esa locura y la misma le permite criticar la alabanza al coraje por parte de cierta literatura. Además reflexiona sobre la remanencia de dichos valores a medida que avanza el progreso, este último representado por la construcción de las líneas de ferrocarriles y por los inmigrantes:

Doctor: Hay algo de majestad en ese gesto de desequilibrio...A mi me impresiona mucho (...) Esos libros han hecho muchas víctimas don Goyo. En el fondo de muchos criminales, de muchos enfermos, hay toda la sugestión de esa falsa guapeza que han cantado con alabanza las crónicas, los folletines

de la sangre (...) Yo me he llegado a forjar sobre él algo así como un símbolo viviente de ese culto al coraje que ha dominado durante tanto tiempo al hombre de nuestros campos... El honor está en pelear. En vencer a dos, a cinco, a diez milicos... Esa tradición que se va para siempre con todo su espíritu salvaje... Aquí tienen dos cosas que chocan, Mister Miller y don Quijano (Cuadro II, s/n).

De este modo, se plantea la propia crítica de Carlos Pacheco acerca del culto al coraje, que se intensifica en el final dramático en el que matan a Quijano en uno de los enfrentamientos, quien cierra el texto de un modo amargo, con las siguientes palabras. “Yo quería re... di... mir... al... gaucho... yo quería a mi tierra... ¡Soy Don Quijano de la Pampa!” (Cuadro III, s/n). Esta clausura dramática, en lugar del típico final de consuelo que ofrecía el género, se presenta como una marca del autor, que señala el pasaje hacia lo tragicómico y lo reflexivo. De este modo, aquí se plantea el final de esa tradición gauchesca del coraje a partir del progreso representado por el trabajo y la inmigración. Se trata de la figura del inmigrante europeo como alternativa al gaucho fronterizo e incivilizado que había surgido entre 1860 y 1870.

Otro sainete tragicómico del mismo autor que también plantea el problema de las relaciones entre la cultura criolla y los inmigrantes, en este caso españoles andaluces, es *Las romerías* (1909).<sup>20</sup> Nuevamente, se ubica en un ambiente rural, un pueblito de provincia, en el que impera lo festivo ya que la acción se enmarca en las romerías en las que hay baile, fuegos artificiales y teatro. Así se entretajan las escenas costumbristas con lo cómico y lo sentimental, puesto que existe un personaje cómico, el chismoso Victoriano González y Rocamora, además de una intriga melodramática alrededor de Trinidad y Manuel, ambos andaluces. Por su parte, Alvarado es la representación del criollo, a quien los demás lo ven ligado al pasado, retomando de algún modo los planteos del sainete anterior “Este viejo es un retazo de la vida antigua que vagabundea entre todo esto. Es el más solo y el más feliz. Se emborracha soñando con su pasado” (Cuadro I, s/n). A medida que avanza el segundo cuadro la intriga cobra un valor más dramático, a partir de que se conoce la historia de Manuel, quien permanece solitario y perseguido por la policía ya que,



en España, mató a dos hombres a causa de Trinidad. Por lo cual, Alvarado compara la situación del andaluz con la de los gauchos, repitiendo en diversos momentos y en particular en la clausura del texto: “¡Como los gauchos, como los gauchos!” .

En este sainete reaparece el tópico de la desintegración del gaucho y de su cultura a partir del paralelismo con un personaje inmigrante, elemento que a la vez significa un intento de superación de la antinomia entre los gringos y los criollos. Como un gaucho, el andaluz se encuentra caracterizado por la soledad, por ser un perseguido y alcanzar un final dramático.

*Los tristes o gente oscura* (1906), de Carlos M. Pacheco, presenta a los sectores de mayor marginalidad. El espacio se describe en las didascalias como: “Un café nocturno, lugar de reunión de vagos, mendigos e individuos de mal vivir. Se desarrolla la acción en un ambiente de obscuridad y miseria” (Cuadro I, s/n). Entre ellos se encuentra el único italiano, Don Luiggi, el patrón del local que se expresa en cocoliche y opina que aquellos son “ina punta di haragane que no trabacan e le gustan vivir así, per la calle” (Cuadro I, s/n). Así, por medio del contraste, se constituye la imagen del inmigrante trabajador. Las otras representaciones enfatizan los defectos y miserias de los sectores populares más bajos, quienes son los tristes u oscuros, los personajes vencidos. A ello se agrega la malograda intriga sentimental entre Roque –un ladrón- y María, quien explica que “Para pedir limosna hay que tener la cara triste y la cara se acostumbra” (Cuadro I, s/n). Para reforzar dicha perspectiva se agrega un personaje que es la representación de un mendigo, el ciego Luciano, que incorpora una reflexión amarga y pesimista en el texto, desarrollando de modo recurrente la caracterización de esos grupos marginales y su representación: “Son los tristes... son reos de la tristeza” (Cuadro I, s/n). Este personaje cumple una función de observador, ajeno a la acción, cuya principal finalidad es la reflexión.

A esos elementos se agrega la intriga melodramática de María, la bella pobre, a quien un hombre -cuyo sobrenombre es Lechuga- maltrata y explota. Así evolucionan los hechos hasta que éste la vende a otros ladrones, a lo que se opone Roque, quien por amor desea reformarse y redimirse por medio del trabajo. Sin embargo, Roque cae en la violencia al enfrentarse y matar al adversario. Nuevamente, el cierre es dramático y reflexivo, al

---

<sup>20</sup> *El teatro Argentino*, N° 31, 16 de julio de 1920, estrenado en el Teatro Argentino por la Compañía de Florencio Parravicini en 1909.

plantear un escepticismo con respecto a la posibilidad de reforma de dichos sectores marginales. En la mirada final del sainete, ante la muerte, uno de los personajes dice: “¡Un triste menos!” mientras que el otro cierra el diálogo y el texto, agregando: “No, un triste más”, en clara alusión crítica a los valores de esos grupos, tales como el “culto al coraje” que reenvía al personaje al delito. En este sainete tragicómico reflexivo existe un predominio de los procedimientos melodramáticos y una representación miserabilista de los sectores populares, ya que se acentúan los rasgos negativos, las carencias, sin destacar los valores de la pertenencia a una cultura propia. Esta es una perspectiva excepcional en la textualidad del autor, a la que seguramente se recurrió a causa de tratarse de representaciones de los sectores netamente marginales como los ladrones o mendigos, además del interés de contraponerlos frente a la imagen del inmigrante trabajador.

*Los fuertes* (1909),<sup>21</sup> del mismo autor, presenta la dicotomía campo-ciudad. Se trata de un sainete subtítulo “Escenas de inmigración en un acto y tres cuadros”, que ofrece representaciones de inmigrantes rusos, vascos, gallegos, calabreses, andaluces, en el espacio paradigmático del gran hall del Hotel de Inmigrantes, en el que son descritos de la siguiente manera: “Diversos grupos de pobres gentes recién llegadas, arrinconan su miseria y se aprietan junto a baúles y trastos de variada apariencia” (Cuadro I, s/n). Se trata de un sainete tragicómico, en el que si bien se agrega algún personaje netamente cómico como Jarana, predomina lo dramático y sentimental con el correspondiente triángulo amoroso alrededor de Aurora, pero todo ello sirve de telón de fondo al tópico central que es la valoración del trabajo y la representación del inmigrante como un trabajador. Los inmigrantes son representados como “los fuertes”, imagen positiva que se postula como metáfora en todo el texto, tal como plantea el criollo Alberto “¡Esos son los fuertes, esa es la sangre que fecunda el suelo (...) Por ellos será grande mi patria, por ellos! (Cuadro II, s/n). Los criollos reciben una representación negativa, son mostrados como vividores y clase ociosa (Alarcón y Alberto), justamente para realzar la figura del inmigrante. El sainete, en un gesto de autodepreciación cultural, incorpora la imagen del criollo haragán que circulaba socialmente. Para fortalecer esta dicotomía se agrega la oposición campo-ciudad. Entonces, el campo se asocia al trabajo, a la pureza y la salud, mientras que, la ciudad es sinónimo de la enfermedad y la inactividad. Tal como expresa Alberto, el criollo

que decide partir con los inmigrantes hacia el campo y el trabajo, aunque ya es tarde porque termina muriendo de tuberculosis: “Estoy fuerte, pronto estaré más fuerte todavía... ahora empiezo a vivir... Tantos años entregado a las ciudades, a esa fiebre... las ciudades; ellas tienen la culpa, se tira el dinero, se pierde la salud, todo, sin ver, sin sentir esa salud del campo” (Cuadro III, s/n). Así, Alberto se convierte en un símbolo de la integración entre criollos e inmigrantes, porque aunque pertenece a un sector social elevado, opta por el trabajo. Sin embargo, el texto mantiene una perspectiva dramática puesto que el personaje muere en la clausura del texto, presentando el característico cierre de los textos de Pacheco.

Los inmigrantes son aquellos que desean el progreso por medio del esfuerzo del trabajo, de modo que están representados positivamente por el texto. De todas formas, se presentan las visiones despreciativas que circulaban socialmente, tal como es el caso del criollo Alarcón quien, además de desvalorizar el trabajo, ve a los inmigrantes como “brutos”, gente comparable con “bestias de carga”. Entre éstos, se agrega la representación de un anarquista en un lugar secundario, por medio del personaje significativamente denominado “Silencio”.

### **3. Caricaturas del inmigrante: cómicas y tragicómicas**

Las representaciones de inmigrantes italianos, españoles, rusos, turcos y franceses, paradigmáticas del género del sainete, se centran en caricaturizar los rasgos distintivos de cada grupo tanto de modo cómico como tragicómico. La inmigración masiva, factor decisivo en el proceso de conformación de la Argentina moderna y del modelo capitalista dependiente, en la que arribaron más de seis millones de inmigrantes entre los que más de la mitad se radicaron definitivamente, tuvo tal impacto que impregnó definitivamente a los géneros populares, especialmente al sainete criollo.

En 1895 ya se contaba con un alto porcentaje de población de extranjeros inmigrantes, alrededor del 34% del total. La burguesía necesitaba mano de obra y promovía la llegada de inmigrantes con promesas de tierras que luego eran defraudadas. Así se convertían en trabajadores urbanos y en habitantes de conventillos en los que sufrían hacinamiento, enfermedades y explotación, situación que obtuvo respuestas tales como la

---

<sup>21</sup> *Bambalinas*, N° 200, 4 de febrero de 1922. Estrenado por la Compañía P. Podestá-M. Gámez en el Teatro

Huelga de los Conventillos de 1907 declarada a causa del aumento de alquileres. El primer albergue era el Hotel de Inmigrantes, denominado por las crónicas de la época “conventillo oficial” o “presidio disimulado” y luego pasaban al conventillo. En un censo de 1904 se calculaba que en Buenos Aires existían 2462 casas de inquilinato con 123.188 moradores, que era más del diez por ciento de la población (Viñas, 1971).

En el primer modelo del sainete predominó la caricatura del inmigrante. Se trata de personajes secundarios risibles, cuya parodia humorística se va acrecentando a medida que avanza el siglo, tal como ocurre en los sainetes de Alberto Vacarezza. En el segundo modelo tragicómico esta representación pasa a ocupar un lugar central y se convierte en un personaje problematizado (Pellettieri, 1999).

Los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco les otorgan un lugar protagónico, tratadas desde un punto de vista cómico y tragicómico, muchas veces ambas en convivencia en un mismo sainete. *Los disfrazados* (1906) y *Ropa vieja* (1923),<sup>22</sup> ambos tragicómicos, son centrales porque plasman en cada caso una imagen polisémica acerca del Buenos Aires inmigratorio de entonces. El primero postula la imagen del mundo como un carnaval -en el que impera la confusión y la mezcla-, en el cual todos portan disfraces diversos, es decir, una metáfora que habla de las imposturas sociales. En una tarde carnavalesca surge esta representación: “El mundo es un carnaval” (Acto único, s/n), que se desarrolla a partir de los pensamientos de Don Andrés, desplegados en diversos momentos -algunas veces mencionados por otros personajes-, en el marco de un conventillo. Estos plantean que se trata de “Un mundo de locos y encaretados”, en tanto “todos vivimos disfrazados” y que “la vida es el corso, un corso largo... ¡qué sé yo! Que unos van en coche con campanillas y flores y otros a pie y tropezando”, o bien expresa: “¡El carnaval! ¿Y para qué, estando la vida?... Los vivos de tontos, los pícaros de honestos, los míseros de generosos, los ignorantes de sabios, los doloridos de alegres... ¡Caretas... siempre caretas!” (Acto único, s/n).

*Ropa vieja* se refiere al mundo como un cambalache. Postula la imagen de un mundo mercantilizado en donde todo tiene precio, a partir del espacio de un negocio de compra y venta, principalmente dedicado al “cambalacheo” de ropa usada, en el que se

---

Apolo.

<sup>22</sup> *La escena*, Supl. N° 84, 23 de julio de 1923. Estrenado en el Teatro Smart, por la Compañía Simari-Franco, el 6-7-1923.

configura la representación de la mixtura inmigratoria y de lo subalterno por medio de la mezcolanza de objetos viejos y heterogéneos. Este espacio se describe de la siguiente manera:

Abundan las valijas, baúles y sillas de montar colocadas en caballetes. La estantería repleta de trajes más o menos viejos y sobretodos. El comercio justifica la presencia de otros objetos colgados y colocados en la característica confusión de estos negocios. Botines viejos y bicicletas, cuadros y guitarras (...) Foro derecha la vidriera exposición donde reposan lo mismo una flauta que una espumadera o un revólver (Cuadro I, s/n).

A ello se agregarán la miscelánea de representaciones de inmigrantes rusos, italianos y porteños, además de la mezcla idiomática. El personaje reflexivo denominado Manduca expresa la metáfora del cambalache, que describe un mundo en el que el sujeto sufre una reificación y es una mercancía más:

Usted sabe que hace rato frecuente este mundillo del cambalache... Siempre hubo en mí una propensión a las cosas de compra y venta. (...) Encontré siempre un interés extraño y un sentido dramático a todos estos objetos tan diversos y mezclados, cada uno de los cuales parece contar desde su sitio la vulgar historia de un olvido. Tienen no sé qué expresión de dolor antiguo y es que el tiempo y el abandono al marchitar las cosas les prestan un nuevo encanto. Es la parte poética de mi afición: tengo mi vanidad de conocedor...sé lo que es un candil del siglo XV y un cincelado del medioevo...pero el miserable tallarín rebajó mi personalidad de anticuario y para vivirla me acoplo al camabalacheo general... porque la vida obliga, don Silvio; la vida obliga...y hay que ponerle precio a todo... y vender y comprar (...) Cambalache grandote es este mundo donde lo compran a uno y lo venden y lo revenden... (Cuadro Primero, s/n).

Se trata de imágenes polisémicas que también se pueden encontrar en tangos posteriores como “Cambalache” (1934), de Enrique Santos Discépolo. Metáforas propias conformadas al calor de las culturas populares para expresar la experiencia de la mixtura inmigratoria y la situación social desencadenada en distintos momentos históricos de comienzos del siglo XX. Estas representaciones del mundo, a las que se agrega el sainete *Babilonia*, de Armando Discépolo, que observa a Buenos Aires como una Babilonia, se configuraron a partir de la percepción de aquella heterogeneidad social y de la necesidad de ordenarla y comprenderla mediante imágenes, constituyendo un conjunto de representaciones misceláneo en el transcurso de la que denominamos primera fase de este sistema. Se elaboraban a partir de prácticas culturales populares: el carnaval en *Los disfrazados*; el negocio humilde de compra y venta de ropa usada, la práctica del “cambalacheo” en *Ropa vieja*; la práctica de la cocina y la apropiación del nombre de un conventillo de aquella época, con el fin de configurar la imagen de la mezcla y la confusión en *Babilonia*.

La inmigración italiana fue muy significativa numéricamente y socio-culturalmente, en tanto fue un grupo que penetró y constituyó todos los niveles de la sociedad argentina (Armus, 2000 (b)). Ello generó una mayoría indiscutida de figuras de inmigrantes italianos en los sainetes. La incorporación en *Los disfrazados* de la figura del inmigrante italiano Don Pietro, entre lo dramático y lo caricaturesco, posee un carácter fundacional en tanto torna tragicómico al género. La misma se encuentra rodeada de una miscelánea de representaciones, entre las que también se ofrece una caricatura netamente cómica de otro inmigrante italiano cuyo nombre es Pelagatti, que integra la comparsa “Unión Italo-Argentina de San Cristóbal”.

El sainete abre con una escena lírica que a partir de la canción y el baile ofrece una imagen de la mezcla criolla e inmigratoria en la que se presentan un grupo de gauchos, uno de los cuales canta unos versos que se vinculan con el honor herido de Don Pietro, quien se presentará más tarde. A continuación, bailan el malambo, recitan, desenvainan la daga representando una pelea y finalmente ingresa un “Cocoliche” que quiebra la homogeneidad criolla. Se trata de la caricatura cómica de un italiano, germinal en los comienzos de la gauchesca teatral. Es decir, se suceden diversas representaciones de gauchos e inmigrantes como parte de la diversidad propia del carnaval, procedentes de los sectores populares del

Buenos Aires de entonces. Luego, se presentan figuras de porteños como Rosalía, Pepa, Elisa, El Gato, Malatesta, Ramón, Hilario y Don Andrés. Hay que destacar que entre los últimos no hay homogeneidad ya que conviven diversos discursos: Malatesta es anarquista, Ramón e Hilario son trabajadores distanciados de la política y Don Andrés introduce un discurso reflexivo a causa de su actividad como periodista y escritor. Por su parte, Machín y el Vasco son dos figuras de compadritos, a los que se agrega un trío de compadritos que hacia el final del texto aportan una representación que apela a manifestaciones propias las culturas populares urbanas por medio del recitado de versos y las referencias al baile del tango. Entre esta diversidad de figuras existen roces y tensiones, que a veces resultan cómicas, mientras que el contraste dramático se produce entre el marco festivo del carnaval y el aislamiento de Don Pietro quien “con dolorosa indiferencia, apoya la barba en la mano y fuma en su pipa” y repite la frase “Miro l’humo”, a lo que se suman las burlas y el menosprecio de los compadritos que lo llaman “un italiano infeliz”, “gringo”, “zonzo” y “otario”, además de deshonrarlo al invitar a su mujer a que lo engañe delante de sus propios ojos. Así, se entrelazan una intriga cómica y otra melodramática con el fin de expresar las dificultades que vivían los inmigrantes italianos para integrarse a la sociedad. En el primer caso, Pelagatti –que muestra un enorme moretón en el ojo- relata su participación en el enfrentamiento entre la comparsa de gauchos y la de italianos; en el segundo, Pietro sufre la disputa con el compadrito Machín por su mujer Elisa, hasta que, en un final dramático antitético a lo festivo y al consuelo, reacciona y como “un tigre disfrazado” mata a Machín con un cuchillo. Carlos M. Pacheco ofrece la imagen de un mundo hostil en el que debían vivir los inmigrantes y evidencia las fricciones entre los propios sectores populares, en este caso porteños e inmigrantes, que causaban la segregación y estigmatización del inmigrante italiano pobre.

En *Ropa vieja* la cuestión de la inmigración y de los prejuicios raciales es fundamental, en tanto se centra en la representación cómica de un judío -al que se nombra alternativamente ruso- llamado Abraham, en cuyo negocio también conviven otras representaciones de inmigrantes italianos, porteños, milonguitas, compadritos, además de su familia, de los cuales el hijo porteño que estudia medicina es una representación dramática que no se encuentra caricaturizada. Si bien son caricaturas cómicas, existen niveles reflexivos del texto que se encauzan hacia una tesis social que se pronuncia en

contra de los prejuicios raciales desarrollados hacia los inmigrantes, que era una de las posturas de la elite que propugnaba una selección y restricción del ingreso de los inmigrantes, notoria tanto a partir de la ley de Defensa Social como a través de ensayos con concepciones biologicistas de la nacionalidad y proyectos de nuevas leyes que agregaban la restricción del ingreso de razas inferiores.<sup>23</sup> En la segunda mitad de la década del diez existía un consenso que reclamaba la selección del extranjero y aspiraba a una homogeneidad que no sumara las peculiaridades de los grupos de inmigrantes sino que los disolviera en una nueva nación (Armus, 2000 (b)).

Este sainete parece ser una respuesta a aquellos discursos de ciertos sectores de la elite, que en especial denuncia la discriminación hacia los judíos y hacia los sectores subalternos del Buenos Aires de entonces, por medio del personaje de Samuel, el hijo estudiante y luego médico, segregado y estigmatizado con el nombre "Ropa vieja" por sus compañeros estudiantes. Así, frente a la visión idealizada y conformista de otras producciones del género, este sainete muestra la cara oscura del Buenos Aires inmigratorio, en el que no siempre hubo pacífica convivencia e integración entre los inmigrantes, si bien este era el mundo al que muchas veces apostaba el sainete criollo.

El cuadro primero se basa en el sistema de representaciones misceláneas, en el cual se intensifican las figuras estereotipadas de cada nacionalidad y clase social, así como se subrayan las maneras de nombrar y las imágenes negativas que cada grupo forjó acerca de los otros. La intriga sentimental propia del género permanece reducida a un espacio ínfimo, en función de remarcar el rechazo de una clase social elevada sobre los sectores populares. Asimismo, las formas de designación despreciativas se encuentran marcadas en el discurso del autor dramático, en tanto en las didascalias se menciona al italiano como "grébano", que era una forma desconsiderada de nombrar, así como cuando se nombra judío al ruso. Ello se efectúa deliberadamente para enfatizar una visión crítica acerca de lo que el texto denomina prejuicios raciales, exponiéndolos en lugar de ocultarlos debajo de un manto cómico e idealizado. Estas tensiones primero se presentan en un marco humorístico, reforzando los contrastes por medio de la caricatura y la mescolanza idiomática entre el

---

<sup>23</sup> Francisco Stach propone una nueva Ley General de Inmigración en su ensayo titulado *La defensa social y la inmigración* (1916) (Armus, 2000).



cocoliche del italiano y del ruso, además del porteño que emplea el lunfardo,<sup>24</sup> a lo cual se agrega que los inmigrantes ruso e italiano son presentados positivamente como trabajadores. Así, se intercalan las imágenes despreciativas inscriptas en el discurso de los mismos sectores populares, con el fin de evidenciarlas: Silvio define al judío Abraham expresando que “Ello téngono el corazón en el bolsillo” y el hijo León designa como “cambalacheros” a su familia. Por lo tanto, entre las situaciones cómicas aflora lo dramático, de acuerdo al modelo del sainete tragicómico. En los cuadros segundo y tercero se intensifica el desarrollo de la tesis social, planteando tanto la discriminación de los estudiantes como, en contrapartida, la amistad y el encuentro entre una hermana de caridad y Samuel. Dicha tesis se despliega por medio de los contrastes entre el campo y la ciudad, a partir del abandono de Buenos Aires por parte del médico, quien se configura como una imagen ejemplar ya que atiende con el mismo empeño a diversas clases sociales. Luego de transitar situaciones de comicidad generadas por la visita de Abraham al campo, las cuales nuevamente evidencian los prejuicios raciales por medio del humor popular, se arriba a la tesis. Éste es un procedimiento “serio” de clausura del texto, a cargo del personaje Samuel acerca de que hay que “vivir y tolerarnos según nuestra conciencia desnuda del fanatismo que es la ropa vieja del mundo” (Cuadro Tercero, s/n). Asimismo, la figura de Abraham, caricatura del inmigrante ruso trabajador, se completa de manera positiva al aceptar el casamiento del hijo con una mujer cristiana.

La configuración, por parte de la elite, de una silueta del inmigrante conveniente para el progreso argentino, demarcaba por medio de discursos abiertamente racistas a aquellos inmigrantes indeseables: negros, árabes, judíos o amarillos. Con respecto a los italianos, el trato era de mayor cautela dada su magnitud numérica, que equivalía a las bases de la propia nación, hecho que llevó a distinguir entre los italianos meridionales y septentrionales, para terminar considerando inconvenientes a los primeros sobre los cuales pesaba el estigma de la raza y la pobreza. Esos discursos resuenan en el sainete de Pacheco,

---

<sup>24</sup> El porteño Manduca posee un idioma propio, que si bien aquí se configura bajo una forma literaria permite pensar que se trataba de una apropiación de la oralidad porteña de los sectores populares que se constituía por medio de la mezcla de diversos idiomas (en este caso italiano, francés y lunfardo). Por ejemplo, el momento en que explica cómo puede colaborar en vender una ropa fina que ha conseguido para Abraham: “A unas locuelas de la floresta que la transitan por el centro y les gusta la piuma al vento, les consigno estos papaguyos paralíticos de pico verde. Y estos uniformes de soirée, es cuestión de un trabajito por los cabarets baratieri, sedería especial para milonga. El día está guadañado...Andiamo a prendere il copetín...” (Cuadro primero, s/n).

que puede ser entendido tanto como una respuesta a las representaciones de la elite acerca de los inmigrantes indeseables cuando se debatía el perfil étnico y cultural que debía predominar en la sociedad argentina, así como una denuncia de la propagación de la xenofobia hacia diversos sectores sociales.

Los sainetes tragicómicos de Alberto Novión se vinculan con los anteriores, si bien las figuras protagónicas de inmigrantes generalmente son negativas e inmorales. En un sainete cómico y sentimental como *Peluquería y cigarrería* (1915), la representación del italiano se efectúa a partir de la parodia humorística, por medio del personaje de Don Pascual (interpretado por Luis Vittone) acompañado por Fiorito (Segundo Pomar). Ambos atienden un negocio de peluquería. En el caso del primero, incorpora el tema de la Primera Guerra Mundial en forma humorística y sentimental, en tanto se realizan comunicaciones permanentes con un diario italiano para informarse acerca de la guerra y en consecuencia se desatiende a los clientes, a la vez que se desarrolla la historia de uno de los hijos que participa de las batallas. En otros sainetes tragicómicos posteriores, se trata de imágenes por medio de las cuales se critican los efectos del proyecto inmigratorio, tal como también se plantea en la textualidad de Armando Discépolo. *La familia de don Giacumin* (1924)<sup>25</sup> y *Don Chicho* (1933),<sup>26</sup> ambos de Novión, ofrecen representaciones tragicómicas de padres inmigrantes italianos que encabezan la degradación familiar en el ámbito del conventillo, cuyo carácter inmoral -en ascenso de un sainete a otro- expresa la carencia de salidas para esos sectores. La caricatura del inmigrante se configura tanto a partir de la exageración de sus rasgos, como por medio del cocoliche que expresaba la mezcla idiomática -a veces en forma cómica y otras con un sentido dramático-, procedimiento que puede ser considerado como un desvío del lenguaje autorizado y una valoración de la oralidad. En el primer sainete, el organillero Giacumin se queja de que lo llamen gringo y su caricatura posee contornos dramáticos, además del empleo moderado del cocoliche:

Yo también tengo ganas de morirme. Todo me da rabia. Mucha vece me viene gana de prenderle fuego al organito (...) Cuantas ilusiones, cuantas

<sup>25</sup> *La escena*, Supl. 100, 12 de mayo de 1924. Estrenada por la Compañía Muiño-Alippi en el Teatro Buenos Aires, 4-4-1924.

<sup>26</sup> *La escena*, N° 789, 10 de agosto de 1933. Estrenada en Teatro Comedia, 20-4-1933, por la Compañía Arata-Simari-Franco.

esperanzas. Trabacábamos mucho per hacernos ricos, para que a nuestros hicos no le faltara nada. Pero todo fue en vano. La mala suerte nos acompañó siempre. Todo lo que hicimos fue trabacar siempre per alimentar nuestra miseria (Acto único, s/n).

En el plano de la puesta en escena, el principio constructivo del actor era la maquieta (Pellettieri, 2001). Luis Arata representó la caricatura del inmigrante italiano en el segundo sainete mencionado, *Don Chicho*. Se trató de uno de los intérpretes más destacados en la composición de una enorme variedad de maquietas de inmigrantes, en las que demostraba gran ductilidad. Poseía capacidad para representaciones cómicas, dramáticas y hasta la posibilidad de transitar variaciones de registro en una misma obra y se desempeñaba con habilidad en la clausura sentimental. Sus representaciones apostaban a lo oral, lo corporal, al humor y significaban un contraste con los valores de la cultura letrada. Esta prolífica etapa, desvalorizada estéticamente como producción subalterna hasta por el mismo intérprete, es la que permite entrever los procedimientos de actuación desplegados en el sainete, los matices y el empleo individual por parte de Arata ya en su primera fase escénica. Esos artificios de actuación configuran el primer capital simbólico del actor, el cual va a estar presente como subpartitura escénica en la posterior refuncionalización hacia el grotesco criollo. Otros actores especializados en las maquietas de inmigrantes fueron: Enrique Muíño, Luis Vittone, Segundo Pomar y Roberto Casaux.

En los sainetes de Alberto Vacarezza, en cambio, las representaciones de inmigrantes son caricaturas cómicas y pintorescas, las cuales viven en un mundo sin grandes conflictos, en el que no hay discriminación, ni tampoco una mirada crítica. En *Tu cuna fue un conventillo* (1920), se presentan las caricaturas de Don Antonio, inmigrante italiano y El Palomo, inmigrante español, cuyas funciones son netamente humorísticas y se tornan protagónicas en el segundo cuadro cómico-sentimental, en el cual desarrollan un triángulo amoroso paródico alrededor de la esposa del español llamada Encarnación, a partir de la comicidad verbal (por medio de la mezcla entre el cocoliche y el lunfardo) y física (por medio de enfrentamientos y persecuciones). En efecto, se trata de la parodia a los compadritos que participan del triángulo sentimental central, en tanto el inmigrante italiano Don Antonio intenta aprender sus métodos de conquista de “la nami” o “la

percanta”, pero para lograr atraer a la gallega Encarnación. Asimismo, la visión cómica es la imperante en los enfrentamientos entre los dos inmigrantes que siempre están peleándose, pero finalmente todo se recompone y se festeja con baile y música. Las mismas funciones cómicas cumplen las representaciones de inmigrantes de *El conventillo de la Paloma* (1929). Se trata del encargado italiano Don Miguel, la turca Sofía y el turco Abraham, el español Don José y su esposa Mariquiña, fundamentalmente por la proliferación del cocoliche cómico y de la intriga sentimental paródica. Si bien, esta perspectiva lleva a cierto populismo simplificador, sus sainetes se constituyen a partir del sistema de representaciones misceláneo en los que era ostensible otra percepción del mundo dicotómica respecto de la que tenía la elite, en tanto sus textos plantean la valoración de las manifestaciones culturales populares subalternas, tales como la apropiación del tango, del lunfardo, de la oralidad y del humor.

De modo que, frente a la búsqueda de homogeneidad y de la disolución de las peculiaridades de los distintos inmigrantes impulsada por sectores de la elite, el sainete por medio de su miscelánea de representaciones proponía imágenes del mundo que subrayaban la diversidad y la heterogeneidad de cada grupo.

#### **4. Resemantización de las formas de representación de lo popular en los sainetes de Armando Discépolo**

Los sainetes discepolianos plantean formas diferenciadas de representación de lo popular. A partir de figuras emblemáticas del género como la del inmigrante, Armando Discépolo antes de concretar el grotesco criollo, evidencia una conciencia de las relaciones de dominación en las que la cultura popular está inserta, que no se registra en la mayoría de las obras del género.

Discépolo no practicó cruces con el tango seguramente por sentirse ajeno a la dimensión festiva que proponía la inclusión de bailes, canciones o música en los textos, aunque dentro de su textualidad fue una excepción *El guarda 323* (1915),<sup>27</sup> sainete cómico con elementos de zarzuela, escrito en colaboración con Rafael De Rosa que incluía partes cantadas y música. Asimismo, evitó lo que seguramente consideraba una excesiva

espectacularización del género por medio de los intercambios con el cine, el deporte y el circo. Por lo tanto, su textualidad se mantuvo al margen de la segunda fase del sistema misceláneo en la que se establecieron estas mezclas. No obstante, sus sainetes fueron estrenados por las típicas compañías del género: Florencio Parravicini,<sup>27</sup> Roberto Casaux,<sup>28</sup> y Pascual Carcavallo en un período en el cual no intervenía Luis Arata.<sup>30</sup>

Los sainetes discepolianos se distancian de lo sentimental y de la estructura de consuelo típicos del género. Sólo se acerca a los mismos en textos excepcionales, tal como en el recién mencionado *El guarda 323*. Tampoco apuestan a las representaciones de la milonguita, del artista, ni del compadrito. Se concentran en la figura del inmigrante, representante privilegiado del fracaso de las fantasías de ascenso social entre los sectores populares. Como en sus textos el tan ansiado ascenso no es una salida posible, artistas y milonguita, quienes representan la posibilidad de éxito en dicha aventura, se encuentran desplazados. El barrio tampoco es considerado un refugio para esos sectores, por lo tanto, la figura del compadrito como representación del barrio ya no posee un sentido protagónico en esta textualidad. En su reemplazo, *El movimiento continuo* (1916),<sup>31</sup> sainete tragicómico escrito en colaboración con Rafael De Rosa y Mario Folco, propone en el espacio del barrio una figura central poco prevista antes en el género, la del inventor. Éste funciona en una doble dimensión, por una parte representa el sueño de la fama y el dinero, criticado por Discépolo por medio del fracaso final de la máquina y, por otra, sugiere una forma genuina de representación de lo popular, que valoriza las habilidades manuales y técnicas de estos sectores a partir de dicha figura. Según Beatriz Sarlo (1992) la técnica es un campo no privilegiado por la elite intelectual y relativamente democrático, donde el “saber hacer” tiene un papel importante y compensa la ausencia de saber. Esto se expresa en el monólogo del personaje, Astrada: “Señores, yo opino que la práctica vale más que la teoría. Que vale más un martillo, una lime y un serruche desafilado, que mil libras de letre menude” (Acto segundo, s/n).

---

<sup>27</sup> *La Escena*, Año III, Suplemento 17, 15 de noviembre de 1920. Estrenado en el Teatro Argentino, 18-5-1915, por la Compañía de Florencio Parravicini.

<sup>28</sup> Estrenó el sainete *El guarda 323* (1915).

<sup>29</sup> Realizó las comedias asainetadas *El movimiento continuo* (1916), *Giacomo* (1924) y *El Chueco Pintos*.

<sup>30</sup> Algunos de los sainetes estrenados fueron: *Mustafá* (1921), *L'Italia Unita* (1922), *Babilonia* (1925).

<sup>31</sup> *Teatro Argentino*, N° 35. Estrenado por la Compañía de Roberto Casaux, en el Teatro Apolo, 28-7-1916.

Las otras figuras que emplea Discépolo en este sainete son típicas del género: estafadores, criollos, inmigrantes, trabajadoras planchadoras, arrabaleros. El criollo Laureano se acerca a la figura del trabajador anarquista o socialista, pero en este caso no se parodia su discurso como sucede generalmente en esta textualidad. Castañeda es “grupí”, “engrupidor de oficio”, personaje que retoma las figuras de los vividores o estafadores. Asimismo, la oralidad del cocoliche, el mal hablar y el lunfardo funcionan como recursos cómicos, fundamentalmente, en el personaje del catalán Noy Astrada y en Felipe, el arrabalero. Otro artificio cómico, propio de Discépolo, es el monólogo: pronunciado por el catalán Astrada en esta obra y por el del guarda de tranvía, Don Pascual, en *El guarda* 323. Luego, en el grotesco, este procedimiento va a revertir su funcionalidad hacia lo dramático. A pesar del apego a ciertas representaciones y procedimientos cómicos, el texto se aparta de las normas del género porque todas estas figuras se encuentran entramadas ya no para narrar historias sentimentales, sino el fracaso de la aventura del invento y una estafa entre los propios vecinos. En los sainetes discepolianos los conflictos son por dinero, así como por conservar el puesto de trabajo, o bien por fantasías de ascenso social, y por lo tanto carecen de motivaciones sentimentales.

*Mustafá*, (1921),<sup>32</sup> sainete tragicómico escrito en colaboración con Rafael De Rosa, presenta en el espacio de la pieza del conventillo un conflicto por dinero entre iguales, dos trabajadores inmigrantes, quienes terminan enfrentados debido a que el inmigrante turco oculta un billete de lotería que jugó conjuntamente con el italiano. Si el trabajo no ofrece una salida honrada sólo resta robar y en esta carencia de salidas se ofrece el reverso de la moral del trabajo. En esta última se perciben -según plantea David Viñas (1996)- las pautas de un peculiar puritanismo entendido como código de las clases medias, el cual aquí es cuestionado. En este sentido el texto se vincula con los sainetes de Novión y se distancia de aquellos textos que promueven la moral del trabajo -antesala de numerosos films que retomaron este mismo tópico-.

Asimismo, el sainete discute con el género al parodiar su típico discurso de consuelo, en boca de Gaetano cuando dice: “E lo lindo ese que en medio de esto batifondo nel conventillo todo ese armonía, todo se entiéndeno (...) Este e no paraiso” (Cuadro primero, 7), situación que de inmediato se trastoca cuando comienza el conflicto por dinero.

Luego, el texto introduce algunas exasperaciones propias del grotesco, tales como el estado de demencia en el que ingresa Mustafá, expresado por medio del ridículo y el patetismo, cuando “baila un baile loco, sin ruido, con interjecciones en voz ronca, rasgada” (Cuadro primero, 13). Ello se alterna con escenas que aún despliegan la comicidad típica del género, desarrollada tanto en la caricatura y el cocoliche cómico del turco en la construcción del breve segundo cuadro basado en la pura comicidad física y verbal de la pelea entre ambos inmigrantes. Nuevamente, se trata de una crítica a las fantasías de ascenso social, en este caso de los inmigrantes.

*L'Italia unita. Ristorante*, (1922), de Discépolo y De Rosa,<sup>33</sup> es un sainete cómico que apela a un espacio típico del género, un restaurante popular, lugar en el que se valoriza lo grupal y se presenta a la cocina como una de las prácticas culturales populares. El texto se limita a la representación del inmigrante y se concentra aún más en el tópico discépoliano de la enemistad entre iguales, esta vez en clave cómica, ya que ambos dueños del restaurante son italianos, pero como uno es genovés y el otro napolitano recelan, discuten, mantienen a los mozos y a la clientela dividida. Unos comen “maccaroni” y otros “tayarine”. Al borde de la disolución toman conciencia de que esa enemistad es la que produce mayor clientela, entonces “la codicia los envuelve” y una vez más con el dinero como motor de la acción se unen para mantener el negocio y a partir de ese momento aparentar rivalidad. La representación de inmigrantes de una misma nacionalidad parece querer plantear que el problema no es la cuestión inmigrante sino la cuestión social, postula una imagen de enemistad en una misma clase social, entre iguales, tópico que se presenta aún con mayor intensidad en *Babilonia*. En cambio, en los sainetes las tensiones generalmente se producen entre el centro y el barrio, entre las diversas nacionalidades del conventillo, o entre gringos y criollos.

En *Babilonia (Una hora entre criados)* (1925),<sup>34</sup> todas las representaciones se enmarcan en el denominador común de los “criados” y el espacio ya no es el lugar autónomo de lo popular sino una cocina en el sótano de una casa de clase alta. De este

---

<sup>32</sup> *Teatro Argentino*, Año III, N° 40, 12 de julio de 1921. Estrenado por la Compañía Pascual Carcavallo el 5 de marzo de 1921 en el Teatro Nacional.

<sup>33</sup> Publicado en *El Entreacto. Revista Teatral*, Año I, N° 8, 1922. Estrenado por la Compañía Pascual Carcavallo en el Teatro Nacional en 1922.

<sup>34</sup> *Bambalinas*, Año VIII, N°389, 19 de setiembre de 1925. Estrenado en el Teatro Nacional, por la compañía de Pascual Carcavallo, el 3 de julio de 1925.

modo, se representa la dominación que se ejerce sobre los sectores populares, relación generalmente omitida en el sainete criollo.

Trabajadores criollos, inmigrantes gallegos, franceses, alemanes, napolitanos, ladrones, trabajadoras, un portero cercano a las figuras de anarquistas o socialistas, son representaciones típicas del género a las cuales se las ubica en un sistema jerárquico patrón-criados, representado espacialmente como arriba-abajo. Además de este desvío se hace evidente el abandono de la perspectiva populista que destaca las virtudes de los sectores populares, al igual que en sus sainetes anteriores. Por el contrario se presenta el antagonismo entre iguales, en tanto uno de los trabajadores, el inmigrante español llamado José, intenta conservar su puesto en la casa por medio del robo de un collar y la acusación a su reemplazante, conflicto que termina en un enfrentamiento generalizado. Dicho estado social, se plasma en una imagen polisémica que ve a la sociedad como una “Babilonia”, por medio de la cual se remite al proceso inmigratorio ya que la misma representa lo urbano, la mezcla lingüística y de nacionalidades, la confusión y, al mismo tiempo, al conventillo, puesto que uno de los edificios de aquella época poseía el mismo nombre. De *El guarda 323* a *Mustafá* y luego a *Babilonia*, se elabora esa imagen que en el primero se refiere a los pasajeros del tranvía: “¿Lo pasajero? ¡na Babilonia! ¡E na Babilonia co cada tipo oregonal, estragordenario!” (Cuadro II, s/n), en el segundo con el término Babilonia se refiere al nombre y a la mezcla del conventillo “¿La raza forte no sale de la mezclanza? ¿E dónde se produce la mezclanza? Al conventillo (...) ‘Lo do mundo’, ‘La catorce provincia’, ‘El palomare’, ‘Babilonia’, ‘Lo gallinero’” (Cuadro I, s/n), así como a la imagen de la mezclanza inmigratoria de Buenos Aires: “¿Per qué a Bonasaria está saliendo esta raza forte? Perque este ese no paíse hospitalario que te agarra toda la migracione, te encaja a lo conventillo, viene la mezclanza e te sáleno a la calle todo esto lindo mochacho pateadore, boxeadore, cachiporrero, e asaltante de la madonna” (Cuadro I, s/n). En *Babilonia* se postula un sentido crítico respecto de la imagen de una sociedad móvil y abierta plasmada en la época, en cambio, presenta la imagen antitética de la confusión carente de todo orden de una Babilonia, la cual se elabora a partir de materiales propios de las culturas populares, tales como la oralidad del cocoliche y la apelación al lenguaje de la práctica popular de la cocina:



Piccione: Vivimo en una ensalada fantástica (...) Eh, no hay que hacerle, estamos a la tierra de la carbonada: salado, picante, agrio, dulce, amargo, veneno, explosivo... todo e bueno: ¡a la cacerola! ¡Te lo sancóchano todo e te lo sírveno! ¡Coma, coma o revienta! Ladrones, víctimas, artistas, comerciantes, ignorantes, profesores, serpientes, pajaritos...son uguale: ¡a la olla! ... Te lo báteno un poco e te lo brindano. “¡Trágalo, trágalo o revienta!” ¡Jesú qué Babilonia!... ‘Señores habitante, que cada cual se agarre co las uñas que tiene; la cuestión es agarrarse’. ‘¿Se ha agarrado?... ¡Qué tipo inteligente! ¡Bravo! ¡Bravo!...’ ¡Que país fantasmagórico! No te respétano nada, te lo improvisano todo. E come una galera de prestiyitadore: pone un aniyó e te sacan un paraguá; pone un pañuelo e te sacan (...) un ganso vivito y coleando (Acto único, s/n).

Sostiene David Viñas (1996, 142) que la textualidad de Armando Discépolo expresa “la más profunda y válida expresión literaria del fracaso de la inmigración propuesto por el liberalismo y que llega a sus límites de conciencia posible hacia 1930”, lo cual en *Babilonia* surge a partir de esta imagen de la confusión y la mezcla como manifestación de un estado de crisis de la sociedad. Asimismo, según Osvaldo Pellettieri (1999), sus textos proponen un mensaje menos limitado que el del género hasta ese momento, sin embargo, no se generó un movimiento de teatro popular “moderno” y su obra permaneció como una expresión solitaria y excepcional.

En síntesis, en sus sainetes se apropia de algunos aspectos del género pero pone en cuestión su sistema misceláneo de representaciones. Por medio de recortes, desplazamientos y reelaboraciones, toma distancia de la perspectiva populista propia del sainete, a la vez que se concentra especialmente en la figura del inmigrante para elaborar una imagen diferenciada que admite una visión crítica y al mismo tiempo forjada de modo genuino, a partir de la apropiación de las prácticas y los materiales inherentes a las culturas populares.

Por lo tanto, en esta primera parte de la tesis hemos estudiado de qué manera, a partir de la primera fase se configuró definitivamente una mixtura de representaciones

propia del género que continuó desarrollándose y reformulándose en las siguientes fases del sistema misceláneo. Trabajadores, trabajadoras, compadritos, milonguitas, ladrones, artistas populares, anarquistas e inmigrantes, estas imágenes, en los sainetes, superaban la reproducción mecánica y proporcionaban representaciones que poseían una fuerza activa respecto de las experiencias de la nueva y cambiante realidad social, en tanto ofrecían dimensiones de las culturas populares ausentes en las “bellas artes” y proponían una lectura tanto cómica como capaz de pensar las relaciones sociales. La miscelánea de representaciones, adquirió diversas significaciones en el marco de los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco, José González Castillo, Alberto Novión y Alberto Vacarezza, hasta alcanzar una resemantización más radical en los sainetes de Armando Discépolo. Las imágenes se asociaban al barrio, a su cultura y a ciertos valores como el del trabajo, así como al centro y a las fantasías de ascenso social. Del mismo modo, podían apelar al mundo de la política y de los inmigrantes, apostando a la integración de estos sectores a partir de recursos como la heterogeneidad enunciativa que planteaba de la incorporación del discurso anarquista, el lunfardo o el cocoliche, así como por medio de la miscelánea de representaciones que evidenciaba la mixtura social. En estrecha vinculación con dicho sistema, los sainetes plasmaron diversas imágenes del Buenos Aires de la inmigración masiva, que se elaboraron a partir de materiales propios de las culturas populares, tales como la del mundo como carnaval, como un cambalache y como una Babilonia.

Carlos Mauricio Pacheco configuró un sistema misceláneo de representaciones que postulaban la afirmación de un mundo caracterizado por la diversidad y la mixtura, pero también por la integración. En sus textos cobran singular relevancia las figuras de los trabajadores y trabajadoras, además de la del inmigrante. En los sainetes de Alberto Novión las representaciones predominantes son las de artistas, ladrones, compadritos e inmigrantes, en general caricaturizados de modo cómico y tragicómico. La tensión delito-trabajo es central en la obra de Novión: la falta de salidas que ofrece la ética del trabajo y en contrapartida el deseo de dinero obtenido al margen del mismo, es uno de los tópicos preferenciales que apuntan a sentidos críticos. En estas ficciones se plasman recurrentemente a artistas pobres que pretenden trabajar en una profesión como la de actor o músico, imágenes del deseo de ascenso social y del éxito que, además, ofrecen una visión diversa de las figuras clásicas del artista, en tanto la práctica artística es concebida como un

trabajo. De este modo, a partir de los propios dispositivos iconográficos se ofrece otra imagen del artista aunque en ciertos niveles de los textos existen depreciaciones de esas representaciones que responden a una internalización de la mirada despreciativa de otros sectores del campo intelectual. Sin embargo, las autorrepresentaciones sumadas a otros dispositivos gremiales y editoriales consiguieron construir las figuras del autor y actor. Por su parte, José González Castillo se destaca en la representación de los espacios populares y del lenguaje de estos sectores a partir del lunfardo, además de concentrarse en la miscelánea de representaciones. Su textualidad adopta una perspectiva popular en el uso del lunfardo como habla de los personajes, con respecto a la cual el autor, perteneciente a la “cultura letrada”, no toma ninguna distancia ni intenta distinguirse. Una de las figuras propuestas por el género es la de la milonguita –desarrollada fundamentalmente en la segunda fase que estudiaremos a continuación–, ambivalente por su mirada no condenatoria que a la vez propicia su reforma, mientras que en la textualidad de Alberto Vacarezza es rechazada frente a las mujeres decentes que permanecen en el conventillo, además de la fuerte apuesta al compadrito, quien representa lo criollo, el coraje y el barrio. En los sainetes de este último, las siluetas del inmigrante son siempre cómicas y nunca surgen problematizadas. Finalmente, la producción de Armando Discépolo reformula la miscelánea de personajes configurada en la primera fase y consolida el protagonismo de las figuras tragicómicas del inmigrante, con un fin crítico respecto de la imagen de un mundo integrado que generalmente ofrecía el género.

Asimismo, además de elaborar dichas representaciones que poseían un efecto ordenador y reparador respecto de la fluctuante experiencia social, los sainetes posibilitaron la percepción de los espacios propios de los sectores populares: el conventillo, las fondas, los talleres, la fábrica, la calle, el bulín y el cabaret.

Por último, si bien lo central de la primera fase fue la configuración de una miscelánea de representaciones, aún así comenzaron de modo incipiente a desarrollarse los primeros intercambios con manifestaciones provenientes de las periferias culturales, que se evidenciaron en las prácticas de mezcla, principalmente, en ciertos sainetes de Carlos M. Pacheco. Dichos intercambios se realizaban entre géneros considerados “subalternos” por la cultura legítima: entre el teatro “chico”, el circo, el tango (música y baile, aún sin la

incorporación de tango canción) y las referencias a la cinematografía de los primeros tiempos.

## **SEGUNDA PARTE**

**El sistema misceláneo: los intercambios en el sainete  
criollo y en la primera década del cine sonoro**

#### IV. MEZCLAS ENTRE EL SAINETE Y TANGO: LOS INICIOS Y LA SEGUNDA FASE ENTRE 1918 Y 1922

##### I. Los sainetes y el tango: primera fase de intercambios

Las mezclas entre el sainete y el tango se practicaron desde los inicios de ambas manifestaciones, configurando una primera fase del sistema misceláneo que se consolidó a partir de 1906 con el sainete *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, en el cual se fusionaron el innovador viraje hacia lo tragicómico, los intercambios con otras manifestaciones culturales populares urbanas como el tango y la configuración de un sistema propio de representaciones heterogéneas que constituía la imagen del mundo social ofrecida por el género<sup>1</sup>. Si bien, en la primera fase el carácter misceláneo se manifestó especialmente en el último aspecto mencionado, tempranamente comenzaron a efectuarse intercambios con diversas manifestaciones populares tales como el tango, el circo, la cinematografía y la revista, especialmente en los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco. Las principales mezclas fueron las efectuadas entre el sainete y el tango, puesto que entablaron un diálogo permanente que dinamizó a ambos y determinó los cambios más relevantes, que llevarían a nuevas fases del sistema misceláneo ampliando los intercambios. Por lo tanto, desde la primera fase denominada “miscelánea de representaciones”, estudiada en los capítulos anteriores, fueron numerosos los préstamos, si bien se intensificaron y se convirtieron en verdaderas apropiaciones mutuas a partir de la segunda que comenzó con la inclusión de un tango canción en el sainete *Los dientes del perro* (1918), de José González Castillo y Alberto Weisbach, que denominamos “fase de intercambios y prácticas de mezcla entre manifestaciones culturales populares”. A partir de allí, los cruces con el tango canción se extendieron notablemente en los años veinte, además de intensificarse otros intercambios como aquellos entre el sainete y el cine, el sainete y el deporte, el cine y el tango, a los que se agregaron los cruces con la revista porteña, las narraciones semanales y el circo.

---

<sup>1</sup> Como ya señalamos en capítulos anteriores, para Osvaldo Pellettieri (2002) este sainete señala un cambio en tanto plasmó el modelo tragicómico que significó la apropiación nacional del género de procedencia hispana.

En efecto, se trataba de un sistema misceláneo de representación, que en su segunda fase se tornó dominante en el sainete y planteaba una mixtura de textos culturales de gran variedad estética y temática. La tercera fase, comenzó con el inicio del cine sonoro en 1933 y se prolongó a lo largo de la década, en el que se trasladaron aquellas prácticas de mezcla que evolucionaron y sufrieron cambios, por lo cual la denominamos fase del “cine sonoro misceláneo”.

En la primera fase de “miscelánea de representaciones” es posible señalar el inicio de diversas mezclas con el tango.<sup>2</sup> Las primeras se remontan a los comienzos del género chico en la zarzuela representada en Buenos Aires, tanto por medio del tango andaluz como por la milonga, o bien a partir de la presencia del tango en *Ensalada criolla* (1898), revista callejera de Enrique De María y música de Eduardo Lalanne, estrenada por los Podestá aún en el Circo General Lavalle, en el que tres compadritos bailaban con sus parejas. También en *Gabino el mayoral* (1898), de Enrique García Velloso, con música del compositor anterior. Otra forma de incluir al tango era por medio de referencias verbales, entre las cuales se encuentran *El año 92* (1892), *Justicia criolla* (1897) y *Vida Nacional* (1897), de Ezequiel Soria. En *Fumadas* (1902), de Enrique Buttaro,<sup>3</sup> que fue un autor que cultivó una genuina poética popular, el tango adquirió un protagonismo mayor, ya que en una escena se presentaba Pucho, un reo orillero interpretado por Pablo Podestá, quien enseñaba a bailar el tango con corte a Rosa, acompañado por la música compuesta por Antonio Podestá con el mismo título. Es decir que, la puesta en escena incorporaba la música y la coreografía del tango, a las que se agregaba una explicación verbal que por medio de la oralidad y el humor popular subrayaba su erotismo:

Pucho: (*Mientras baila solo*) Poné atención. Echale arroz a este guiso. Este golpe es pa lo que después te viá a decir. En esta güelta tenés que tener cuidado de no caerte. Aquí medio entrecruzás los chifles y te venís pa delante... ¡así! Y en esta refistolada te preparás pal golpe ¡Te enteraste! (*Segunda*) ¡Echale arroz a este guiso!... En esta cáida te venís pa un lao y

<sup>2</sup> El historiador del teatro Luis Ordaz (1977) en su trabajo sobre el sainete y el tango señala algunas de las obras que mencionamos en esta primera fase, las que ampliamos con otros sainetes estudiados en nuestra tesis.

<sup>3</sup> Sainete estrenado por la Compañía José Podestá en el Teatro Apolo. Publicado en *Bambalinas*, N° 208, 1 de abril de 1922.

movés... lo que después vas a saber. Aquí hacés una media luna... así. Después te hacés un ovillo y ponés en juego... (*Le habla al oído*) ¿Sabés? Cuando yo me quiebre así, por ejemplo, vos te preparás pal golpe y hacés un firulete... con lo que te dije. En esta refistolada, te preparás pal golpe... ¿Entendiste? (Acto único, s/n).

El sainete lírico *El caburé* (1910), de Roberto Cayol con música de Arturo De Bassi, demuestra que los préstamos también se realizaban en el otro sentido, desde el sainete hacia el tango, en tanto su éxito teatral inspiró la composición del tango del mismo título que se estrenó en los bailes de carnaval de 1911. La travesía del este tango no se detiene allí, pues reapareció en lo que nosotros denominamos la tercera fase del sistema misceláneo desarrollada en el cine, cuando Hugo del Carril cantó una tercera versión de "El Caburé" en *La cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici). En *Los escrushantes* (1911), de Alberto Vacarezza, tres ladrones bailaban algunos pasos de tango con cortes y en *El tango en París* (1913), de Enrique García Velloso, una comedia asainetada estrenada por la Compañía Florencio Parravicini, se incluía la música de tango y se relataba la historia de un grupo de bohemios que partían hacia París.<sup>4</sup> Florencio Parravicini y Manuel Romero, en la tercera fase del cine misceláneo, retomaron las mezclas con el tango y el tópico de París de la obra de García Velloso en películas como *Tres anclados en París* (1937, Manuel Romero).

Según testimonia en sus memorias el autor José Antonio Saldías (1968), uno de los actos de *Una noche de garufa* (1913), transcurría en el Café de Hansen. Esta obra fue una de las primeras en presentar una orquesta típica porteña cuyo bandoneón era ejecutado por Osvaldo Fresedo.

Por último, en un conjunto de sainetes de Carlos M. Pacheco se presenta la música y la coreografía del tango. En *Los disfrazados* (1906)<sup>5</sup> tres compadres al modo de los tres ratas de la revista del género chico hispano *La gran vía* (1886), de Felipe Pérez y González,<sup>6</sup> bailaban el tango con sus compañeras, recitaban versos alusivos a los pasos

<sup>4</sup> Otra obra similar del mismo autor fue *El tango en Buenos Aires* (1914).

<sup>5</sup> Estrenado en el Teatro Apolo, publicado en *Bambalinas*, N° 49, 15 de marzo de 1919.

<sup>6</sup> La música era de Federico Chueca y Joaquín Valverde, en ese año se estrenó en Madrid. Más tarde, se presentó en Buenos Aires en el año 1887.



característicos y nombraban los lugares de baile del Victoria, de la Vasca y de la china Rosa. Los primeros textos decían:

Soy el mulato Papilla  
bailarín de bute y soda.  
Soy el taquero más pierna  
para un tango quebrador.  
Cuando me enroscó a la mina  
la hago girar y me estiro.  
Bailando en sus ojos miro  
todo mi orgullo y mi amor (Acto único, s/n).

*Las mariposas* (1912), presentaba en el segundo acto el cabaret Armenonville, en el que la protagonista salía a bailar el tango. Otra obra del mismo autor fue *El cabaret (Escenas de la noche porteña)* (1914),<sup>7</sup> que se ubicaba en un cabaret “de la gente noctámbula, elegante y viciosa”, en la cual se indicaba “Al foro, una tarima roja donde está la orquesta, media docena de tipos, de frac colorado. Espacio al centro donde bailan las parejas” (Cuadro primero, 3). De manera que el sainete se apropiaba de los espacios, de la música y de la coreografía del tango. Además, se deben agregar a esta primera fase otros sainetes de Pacheco en los que se incluyó música de tango (Ver Capítulo II): *Música criolla* (1906), en colaboración con Pedro E. Pico, *La ribera* (1909), *Pájaros de presa* (1912) y *Tangos, tongos y tungos* (1918). *Música criolla*, se encuentra entre los primeros en presentar de forma indirecta al tango en el título de un sainete. Además, ubica el tercer cuadro en un “café al aire libre”, en el que el tango cierra la obra y ofrece una mirada final característica del sainete tragicómico. El mismo, aporta permanentes contrastes como el ambiente festivo conseguido en un comienzo con “La Morocha”, de Angel Villoldo, al que más tarde según las indicaciones escénicas, le suceden los acordes de un tango triste. Finalmente, el sainete se clausura mediante una reflexión que vincula la ambivalencia de la música del tango y el carácter igualmente tragicómico del sainete: “¿Un tango no es triste y alegre al mismo tiempo? Ahí tenés: ¡música criolla!”.

<sup>7</sup> Publicada en *El teatro Nacional*, N° 36, Buenos Aires, 11 de abril de 1914.

En el sainete *La cena de los gaviones* (1916), de Roberto Cayol, se incorporó la música y la coreografía del tango. Según la crítica fue la atracción principal para el público, junto a una milonga: “La obra contiene cierto amargo humorismo que no encontró comprensión en el público, más dispuesto a celebrar una canción acompañada por guitarra y un tango ejecutado en un armonium, que la caricatura” (*La Razón*, 8-12-16). Otra crítica evidenciaba las tensiones entre los distintos sectores del público y cómo aquellos asistentes de sectores populares demostraban una gran adhesión a las mezclas con el tango y otras expresiones de la música criolla: “Platea y palcos protestaron contra las excesivas manifestaciones de regocijo del paraíso haciendo repetir tres veces la indispensable milonga guitarreada y las contorsiones del tango arrabalero” (*La época*, 8-12-16).

Asimismo, en la primera fase del sistema misceláneo estas prácticas de mezcla con la música y la coreografía del tango, también fueron apropiadas por la revista porteña, que en sus inicios aún compartía los mismos ámbitos de circulación y ocupaba una de las secciones del programa junto a los sainetes. Un ejemplo fue el estreno de *Frappé-Journal N°1*, (Teatro Mayo, 10-9-1915), con un prólogo y siete cuadros. Algunos de ellos eran cuadros políticos de actualidad y las críticas mencionaron el primero, “Un concurso de bailes”, del que plantearon que “tiene valor el sólo número de tango, pues los demás nada interesan” (*Última Hora*, 11-9-15).<sup>8</sup> En la segunda fase del sistema misceláneo los intercambios entre la revista y el tango se intensificaron, en tanto se agregaría el tango canción.

*La pebeta del bar Copetín* (1917), de José González Castillo con música del maestro Jesús Ventura, era una opereta cómica que la crítica cuestionaba por no ser más que una sucesión de cuadros destinados a exhibir femeninos rostros, trajes, decoraciones. Si embargo, se valoró su lujosa y compleja puesta en escena, así como el trabajo del maestro Ventura quien “ha instrumentado hábilmente una ensalada de tangos” (*La Argentina*, 1-11-1917). Abundaban, según la crítica, los más populares tangos, por lo cual esta obra, cercana al género chico y a la revista porteña, puede ser considerada un antecedente inmediato de las vinculaciones del autor José González Castillo con las prácticas misceláneas sainete-

---

<sup>8</sup> Revista de Collazo, Arias y Antonio de Bassi. Otros datos de interés que surgen de las críticas son la presencia de una orquesta en escena, de la cual mencionaban que era dirigida por “el feo Palacios” y que la puesta en escena presentaba un despliegue escenográfico de enorme espectacularidad, en tanto se elogiaba el cuadro que representaba un combate naval por las decoraciones del submarino y el hundimiento del trasatlántico (*Última Hora*, 11-9-1915).

tango. Lo cual demuestra la familiaridad que poseía con los intercambios un año antes del estreno del sainete *Los dientes del perro*, escrito en colaboración con Alberto Weisbach, en el que se incorporaría por primera vez un tango canción.

En su origen, el sainete por medio de la imagen del conventillo fundó un espacio de encuentro social, representó tanto los deseos de integración como las tensiones entre inmigrantes, criollos, anarquistas, ladrones, trabajadoras y milongueras, y de este modo intentó plasmar una representación de las experiencias urbanas que generaba la mezcla social. El tango, cuya historia comienza a fines del siglo XIX, se vincula con la representación de la miscelánea inmigratoria del sainete:

El tango es el efecto musical de esa mixtura, un caleidoscopio italiano, español, judío, francés, alemán, africano. Pero esto no implica que se trate de un sincretismo de saberes sino de una fusión de vivencias, de cosas, de instrumentos, de los que cada cultura tomará aquello que necesite. Todo es foráneo, el baile de agarre, el nombre mismo. Salvo la milonga campera, de la que el tango se nutre principalmente en el ritmo, el resto de los elementos que le dan vida encuentran su raíz en el mosaico inmigratorio (Varela, 2005, 29-31).

El conventillo y los prostíbulos, según Andrés Carretero (1999), fueron ámbitos de circulación del tango que lo definieron y popularizaron. En el Buenos Aires de 1880 existían mil setecientos setenta conventillos y proliferaban los prostíbulos. Más tarde, éstos alcanzarían el amplio número de seis mil:

La distracción masculina siguió concentrada en los prostíbulos libres, disimulados, encubiertos, es decir, ilegales. En ellos además del comercio sexual había música, oportunidades de vincularse con mujeres y otros hombres, adquiriendo en la conversación noticias, rumores, datos sobre empleos. En esos años el prostíbulo reemplazó al club social de la clase adinerada (Carretero, 1999, 41).

Las primeras letras de los tangos ejecutados en aquellos espacios, compuestas desde 1880 hasta los primeros años del siglo XX, fueron prostibularias en tanto poseían un sentido sexual y pornográfico desde sus mismos títulos. Eran parte de una cultura oral como es propio de las expresiones populares. Así, la unión del origen popular, la procedencia inmigratoria y el carácter sexual a contramano del dogmatismo y de la seriedad de las culturas dominantes, generó una mirada condenatoria por parte de sectores de la elite.

En esos primeros tiempos, el tango también se difundía por medio de los organillos callejeros o de las cornetas de los mayores de tranvías a caballo, además de la milonga aceptada por el gusto popular y cultivada por los payadores en carpas de circos, bares, teatros, pulperías y patios de conventillo. A fines de siglo existían una serie de lugares en Palermo, denominados Velódromo, Tambito, Pabellón de las Rosas y Hansen, con mujeres prostitutas más caras y concurrentes adinerados de clases altas, como también la asistencia de *jockeys* del Hipódromo de Palermo. Además, se agregaban otras zonas de circulación correspondientes a barrios populares, como los cafés de La Boca y Barracas, y la calle Corrientes entre los números 700 y 800. El tango se fue depurando e ingresó a las fiestas familiares, a los patios del conventillo, y más tarde a los teatros del centro: "El tango da un salto definitivo hacia el seno de la sociedad argentina alrededor del Centenario, cuando adecuenta su aspecto para ingresar a los hogares proletarios y de la baja clase media" (Romano, 1983, 95).

Nuevos ámbitos contribuyeron a su mayor difusión, como los salones de baile accesibles a las clases baja y media, a los que se agregaron los cabarets, locales más costosos para bailar y escuchar música, que existieron desde 1910 de acuerdo a moda francesa. Su mayor atracción eran las mujeres -bailarinas y acompañantes en las mesas- y los conjuntos de tango. Algunos cabarets fueron Montmartre, Royal Pigall y Armenonville.

Coincidimos con Gustavo Varela (2005) cuando afirma que el tango se caracteriza por una mezcla de origen entre "aristocrático y bastardo". Esto se evidencia en las diversas regiones de circulación cuyos contrastes eran notorios. Por un lado, los cabarets cuya concurrencia era predominantemente de sectores altos; por otro, aquellas zonas populares del sur a las que concurrían las clases subalternas del conventillo y los trabajadores.

La consagración europea propició la aprobación, a lo que se sumaron otros factores tales como el ascenso de la clase media con el radicalismo y la consiguiente aceptación de

esos sectores. En la segunda década del siglo, el tango ya había ingresado a ámbitos privados familiares y era aceptado por sectores de la clase media. A partir de esto se agregaron nuevas zonas de circulación. A partir de 1914, los estudiantes para celebrar su día organizaban “los bailes del internado” con orquestas de tango, en el Palais de Glace, el teatro Victoria o en el Pabellón de las Rosas. Los bailes de carnaval fueron otro ámbito de circulación del tango. A todos estos espacios se sumaban los teatros del centro que, a partir de las mezclas mencionadas, incorporaban las orquestas de tango y el baile en las puestas en escena.

En el marco de tales cambios sociales y culturales, el tango -predominantemente producido por las clases subalternas- sufrió un proceso de apropiación por parte de las culturas de la naciente clase media y de ciertos sectores de las capas altas. Estos procesos delatan las influencias recíprocas que pueden existir entre la cultura subalterna y la cultura hegemónica, de acuerdo a la hipótesis de la circulación cultural formulada por Mijail Bajtin (1974) y retomada por Carlo Ginzburg (1986) en sus estudios sobre las relaciones entre dichas culturas. El sainete, especialmente en los años veinte, participó de ese proceso de apropiación del tango, en tanto en ese momento el género chico ya no era un producto espontáneo de las culturas populares como sí lo había sido algunas veces en sus inicios, sino que se trataba de pequeñas empresas de artistas que pertenecían a la ascendente clase media en formación y cumplían cada vez más el rol de mediadores cuando entablaban diálogos con las culturas populares entre las que se encontraba el tango.

En esa misma década las salas del cinematógrafo incorporaron el tango por medio de ejecuciones en piano y de orquestas en vivo que, más tarde, en el cine sonoro continuaron a partir de las mezclas con el tango canción, así como de la presencia de las orquestas y el baile en el interior de los filmes. En la década de 1930, la radio fue una gran difusora del tango, ya que existían numerosas estaciones que presentaban conjuntos o cantores en vivo. Asimismo, se agregaron los bailes de ambiente más familiar, ubicados en el centro en los salones de Unione e Benevolenza, Italia Unita, Salón Augusteo, Casa Suiza, Salón Argentina y en los barrios en clubes deportivos.

## **2. Los sainetes de cabaret: José González Castillo, Alberto Novión, Alberto Weisbach, Enrique García Velloso, Samuel Linnig,<sup>9</sup> Elías Alippi y Carlos Schaeffer Gallo**

En esta segunda parte del capítulo trataremos la evolución de las mezclas a partir de la inclusión del tango canción, dando lugar a la segunda fase del sistema misceláneo, denominada de “intercambios y prácticas de mezcla entre manifestaciones culturales populares”. En los sainetes que dieron comienzo a esta última, trataremos el proceso de influencias mutuas que desencadenaron estos intercambios, así como la participación esencial del sainete -a partir de nuevas operaciones de uso- en el proceso de refuncionalización sentimental que transitó la música popular urbana con el desarrollo del tango canción. Asimismo, estudiaremos las distintas representaciones del cabaret y su significación en los sainetes de los primeros años veinte. Por último, se analizarán las diversas funciones poéticas, dramáticas y narrativas que cumplía el tango en los sainetes, así como la recepción crítica de la miscelánea entre el sainete y el tango.

### **2.1. Los usos sentimentales del tango y las diversas representaciones del cabaret**

La unión entre *Los dientes del perro* (1918), de José González Castillo y Alberto Weisbach<sup>10</sup> y el tango canción “Mi noche triste” de Pascual Contursi y Samuel Castriota, abrió la fase de intercambios más intensa. Aquel tango canción no fue el primero con letra, sino el que inició el proceso de refuncionalización sentimental del tango (Varela, 2005) y el primero que consiguió ampliar la recepción.<sup>11</sup> El sistema misceláneo se basaba en un conjunto de prácticas de mezcla entre textos diversos, tales como el texto dramático del sainete y la poesía del tango; si además consideramos la puesta en escena, habría que

<sup>9</sup> El nombre en ciertas publicaciones figura como Samuel Linnig.

<sup>10</sup> Se estrenó el 26-4-1918, en el Teatro Buenos Aires, por la Compañía Muiño-Alippi. *Bambalinas*, N° 52 (Segunda edición), s/f. En aquel estreno teatral se agregaban la presentación de la orquesta típica de Roberto Firpo en escena y la interpretación del tango canción a cargo de la actriz Manolita Poli.

<sup>11</sup> “Mi noche triste”, de Pascual Contursi con música de Samuel Castriota, había sido escrito en Montevideo -donde vivió el autor unos años- sobre la música del tango “Lita”, del pianista Samuel Castriota, además de otras letras inaugurales como “Ivette”, “Flor de fango”, “La Biblioteca” y “Qué querés con esa cara”, estrenadas en cabarets como “Moulin Rouge”. Fue estrenado en 1917 por Carlos Gardel, con anterioridad a su inclusión en el sainete, junto a un repertorio de canciones criollas en el teatro Esmeralda. En esa ocasión sin repercusión popular, mientras que en el estreno del sainete el éxito fue rotundo y se presentó dos temporadas consecutivas: 1918 y 1919 (Ulla, 1967; Pellettieri, 1980).

agregar la inclusión de los espacios típicos, la coreografía y la música. El mismo, respondía a las necesidades de un público con diversidad de intereses y a las características culturales de la época, en tanto se trató de un período de múltiples mezclas entre manifestaciones populares, que produjo artistas polifacéticos, además del desarrollo de otros medios de destacada incidencia cultural que también coincidían en el carácter misceláneo, tales como las revistas periódicas que respondían a la forma del *magazine* y más tarde la radio. A partir de los primeros cruces con el tango canción, en los años veinte, los intercambios con este último y con otras manifestaciones se volvieron sistemáticos y se practicaron asiduamente entre la mayor parte de los cultores del género, tanto en las producciones de autores pioneros como Carlos Mauricio Pacheco, como de otros autores destacados del género como Enrique García Velloso, José González Castillo, Alberto Novión, Roberto Cayol y Alberto Vacarezza. A estos se agregaban aquellos que desarrollaron sus producciones fundamentalmente alrededor de estas mezclas con el tango, tales como Alberto Weisbach, Samuel Linning, Manuel Romero, Pascual Contursi y Enrique Santos Discépolo. Este encuentro no fue casual, en tanto ambas manifestaciones poseían procedimientos, tópicos comunes y una larga tradición de intercambios con la música y el baile de tango que los fortaleció mutuamente. Así se abriría un período en el cual sainete y tango canción mantendrían estrechos contactos, además, ambos comenzarían a apropiarse de sus representaciones.

Con respecto al proceso de refuncionalización sentimental del tango efectuado en el interior del sainete, al estudiar ambos fenómenos aisladamente se tiende a omitir la participación esencial que tuvo este último. Nuestra hipótesis plantea que el sainete fue un propulsor fundamental de dicho proceso, a partir de un uso sentimental y moral del tango. Si consideramos la noción de usos como operaciones de desvío o de nuevo empleo -según propone Michel de Certeau (1996)-, las mismas se efectuaron a partir de la miscelánea entre el sainete y el tango canción, en tanto podían apuntar a nuevos sentidos que planteaban asuntos sentimentales, o bien la condena del propio tango y del mundo del cabaret que lo albergaba, a diferencia de las primeras y esporádicas letras que exaltaban lo sexual.

Al configurarse el tango canción se tomó distancia de las primeras letras de tango y se dio paso a cantarle al amor y a una temática sentimental teñida de moral (Varela, 2005).

El tango había realizado el pasaje del prostíbulo y del conventillo a los cafés, a los salones de baile y a los cabarets, ámbitos a los que se agregaban los teatros del centro. Ahora bien, el cabaret en el cual circulaba el tango, se presentaba como una forma atenuada del prostíbulo, dejando atrás su etapa prohibida. Pero si tenemos en cuenta que el estreno del tango canción en el interior del género del sainete fue el que amplió su recepción, habría que analizar que ello sucedió en el marco de cabarets representados, ficciones escenificadas en la sala teatral, por lo cual no sólo la incorporación de la letra moderaba su erotismo original, sino que también el baile se ejecutaba en un cabaret estilizado, teatral, que atenuaba aún más su carácter sexual por tratarse de pura ficción que podía ser compartida por un público femenino.

No obstante, el carácter polisémico de la puesta en escena permitió que perduraran, en diversos niveles signícos, huellas de aquel erotismo y de aquel origen popular que se intentaba reprimir: en la pregnancia del cuerpo del actor popular, en el tango bailado que irrumpía en el centro de la escena en diversos momentos del sainete, así como en el protagonismo de la milonguita. Asimismo, emergía en las incitantes caricaturas o fotografías coloreadas de la puesta en escena que ilustraban las portadas de las publicaciones teatrales,<sup>12</sup> o bien, más tarde, afloró en las *vedettes* que exhibían de forma inédita sus cuerpos, cuando se estrenaba un tango canción en el marco de una revista porteña. El espacio representado del cabaret ahora protagonista en una diversidad de sainetes, mostraba zonas vedadas, que sin llegar a ser prohibidas, eran espacios restringidos de la ciudad que así se hacían en mayor medida públicos, compartidos. Por lo tanto, la refuncionalización del tango hacia lo sentimental en el marco del sainete, conservó las marcas de aquello apropiado, en tanto en la puesta en escena se filtraban los gestos corporales y la pregnancia de los lugares representados. No todo se reducía al discurso sentimental de las letras del tango canción.

Entonces, el cabaret se convirtió en el nuevo y paradigmático espacio, que protagonizó gran parte de los sainetes de los años veinte, en los que es posible analizar las diversas representaciones en pugna también vigentes en el mundo social urbano de la época, que expresaban las tensiones entre la cultura popular y la dominante. Con la

---

<sup>12</sup> Es elocuente la ilustración de la portada de la revista *Bambalinas* (N° 37, 14 de diciembre de 1918), en el caso de *El tango en París*, de Enrique García Velloso, en la cual una caricatura muestra a una pareja bailando con posiciones sensuales.



aparición del tango canción y del cabaret, que era un nuevo y fascinante espacio de lujo, sensualidad y diversión, se propondría un cambio en aquellos sainetes que lo representaban, consistente en el pasaje de la fiesta en el conventillo a la fiesta en el cabaret, una zona de encuentro entre los niños bien y los sectores populares (generalmente representados por los músicos de tango y las milonguitas que allí trabajaban). El mismo era una representación tanto de los deseos como de algunas experiencias de ascenso concretadas, el paso a una identidad ya no recluida en el conventillo sino en contacto con otras clases e intentando elevarse. El cabaret fue el marco de las primeras mezclas sainete-tango canción que se escenificaba recurrentemente en uno de los cuadros que componían los sainetes que estudiaremos. Tales fueron *Los dientes del perro* (1918), de José González Castillo y Alberto Weisbach; *El cabaret Montmartre* (1919), de Alberto Novión; *Armenoville* (1920), de Enrique García Velloso; *Delikatessen haus (Bar alemán)* (1920), de Alberto Weisbach y Samuel Linning; *La borrachera del tango* (1921), de Elías Alippi y Carlos Schaeffer Gallo; *El tango de la muerte* (1922), de Alberto Novión y *Milonguita* (1922), de Samuel Linning.

Otro autor representativo del sistema misceláneo, que también efectuó mezclas con el tango canción en la segunda fase fue Carlos Mauricio Pacheco, en el sainete *El otro mundo* (1922), en el que Marcela Wais cantó un tango cuyo título no se especifica ni en el texto ni en las críticas (*La república*, 13-1-1922). A raíz de su muerte a comienzos de la década del veinte, este autor no desarrolló un número considerable de intercambios con el tango canción. No obstante, éstos se preanunciaban en los múltiples préstamos practicados en la primera fase en los cuales se destacó como un iniciador.

Pascual Contursi no solo fue el fundador del tango canción sino también de la miscelánea entre el sainete y los tangos cantados. Sus dos primeras experiencias de mezcla se efectuaron en sainetes que no eran suyos: *Los dientes del perro*, de José González Castillo y Alberto Weisbach y *El cabaret Montmartre*, de Alberto Novión. El tango "Mi noche triste" en afinidad con el sainete tragicómico *Los dientes del perro* en el que se incluía,<sup>13</sup> en el marco de un cabaret abría un breve subrelato de amor desdichado que

---

<sup>13</sup> Se estrenó el 26-4-1918, en el Teatro Buenos Aires, por la Compañía Muiño-Alippi. *Bambalinas*, N° 52 (Segunda edición), s/f. En la portada de esta edición de la revista se aclaraba que la obra incluía el estilo-tango: "Con el estilo '¿Qué has hecho de mi cariño?'". Se trató de una obra que planteaba un híbrido con la comedia, a partir del ámbito familiar del último cuadro. Según el testimonio de su hijo José María Contursi la decisión de Elías Alippi fue fundamental respecto de la inclusión del tango en la puesta en escena de *Los dientes del perro*: "La obra, el sainete que le mencioné, no era por cierto uno de los éxitos más brillantes. No

empleaba, con sentido poético, palabras en lunfardo y elementos populares como el espacio y los objetos de una habitación modesta. Era una descripción que encontraba poesía sin negar ni idealizar la pobreza, además, apostaba al valor del sentimiento, del amor, ya lejos de la etapa prostibularia. Las conexiones tango-sainete son claras, pues éste último también poseía una intriga sentimental que era el marco en el que se incluía la ejecución del tango canción, además de otros vínculos como el uso del lunfardo y las apropiaciones de la cultura popular típicas del sainete. Por lo tanto, lo sentimental se potenciaba mutuamente, tal como se puede apreciar en la poesía del tango:

Percanta que me amuraste,  
en lo mejor de mi vida,  
dejándome el alma herida  
y espinas en mi corazón,  
sabiendo que te quería  
que vos eras mi alegría  
y mi sueño abrasador...  
Para mi ya no hay consuelo  
y por eso me encurdelo  
pa' olvidarme de tu amor

De noche, cuando me acuesto  
No puedo cerrar la puerta  
porque dejándola abierta  
me hago ilusión que volvés.  
Siempre traigo bizcochitos  
pa' tomar con matecito  
como cuando estabas vos...  
Y si vieras la catrera

---

caminaba. Elías Alippi, que actuaba también en la obra, sugirió incluir el tango de mi padre y Castriota en el sainete. Y sale Manolita Poli cantando el tango y es un éxito. Eso fue en 1918. El tango, incluido a último momento, levanta la obra y le digo que mucha gente iba a ver la obra para después escuchar el tango" (Ulla, 1967, 154).

cómo se pone cabrera  
cuando nos ve a los dos.

Cuando voy a mi cotorro,  
lo veo desarreglado,  
todo triste, abandonado,  
me dan ganas de llorar  
y me paso largo rato  
campaneando tu retrato  
pa' poderme consolar

Ya no hay en el bulín  
aquellos lindos frasquitos  
adornados con moñitos  
todos de un mismo color,  
y el espejo está empañado  
y parece que ha llorado  
por la ausencia de tu amor.

La guitarra en el ropero  
Todavía está colgada;  
nadie en ella toca nada  
ni hace sus cuerdas vibrar...  
Y la lámpara del cuarto  
también tu ausencia ha sentido  
porque su luz no ha querido  
mi noche triste alumbrar.<sup>14</sup>

Ahora bien, el tango de Contursi de 1917 había sido escrito con anterioridad y luego fue incluido en el sainete. Entonces, si bien existían las conexiones estéticas anteriormente

mencionadas no había una relación demasiado estrecha con la acción dramática. En el sainete la desdichada era la milonguita María Esther, quien de ser vendedora en Harrods sufría una serie de engaños por parte de un hombre que la llevaba a diferentes ambientes: “en Palermo, en Armenonville, en los cabarets, me exhibía como si pusiese todo su afán en arrancar a girones el pudor que vanamente pretendía conservar” (Cuadro I, s/n), hasta que terminaba sola y abandonada debiéndose ganar la vida con el trabajo en el cabaret. Por lo tanto, ambas historias, la del tango y la del sainete, sólo se unían y potenciaban en tanto mostraban historias de amor desdichadas, la primera desde el punto de vista masculino y la segunda desde la perspectiva femenina de la milonguita. La desconexión entre la historia relatada por el tango y la del sainete, sumada a la necesidad de renovar la atracción de la segunda temporada de 1919 con un nueva canción, llevó al reemplazo de “Mi noche triste” por otro tango denominado “¿Qué has hecho de mi cariño?”, de José González Castillo,<sup>15</sup> que esta vez se insertaba completamente en la acción dramática, desplegando la historia del desengaño amoroso de la protagonista desde el ángulo del melodrama de la mujer abandonada, el cual además funcionaba como un *flashback* por medio del que se accedía al pasado sentimental de la milonguita:

¿Qué has hecho de mi cariño?

¿Dónde mi sueño está?

¿Mi sueño de placer,

de juventud y amor?

¿Qué has hecho de mi alegría

que todo es ahora dolor?

¿No ves que todavía

me ha quedado el corazón

que solo vive de ilusión?

¡Yo soñé con un cuartito

---

<sup>14</sup> En *Bambalinas* N° 52, en su segunda edición, no se publicó este tango sino el que lo reemplazó en 1919, al que nos referiremos a continuación.

<sup>15</sup> En esta segunda temporada cambió la orquesta por la de Juan Maglio, “Pacho”, quien fue el compositor de la música del tango estrenado.

Lleno de luz y de vida  
Sin una nube de dolor,  
Y en medio un altarcito  
Para nuestro mutuo amor!  
¡Y con un pibe en la cuna,  
rubio como nuestros sueños...  
y mucha risa y mucho sol  
y allí reinando como dueños  
solos vos y yo!

¿Qué has hecho de tanta dicha?  
Todo mentira fue  
Todo vana ilusión  
No queda nada ya  
¡Mentira fue tu cariño,  
y mentira tu lealtad!  
¡Solo queda del nidito  
que soñara en mi ilusión  
la cruel espina de tu amor! (Cuadro I, s/n).

El cambio por un nuevo tango canción, que cumplía precisas funciones dramáticas y narrativas, amplificó los aspectos melodramáticos, lo cual permite apreciar el uso sentimental del mismo por parte del género del sainete.

La representación del cabaret se ofrecía en el primer cuadro, en el que se indicaba: "Interior de un Cabaret en pleno funcionamiento. La orquesta (típica), sobre una tarima" (Cuadro I, s/n), al que se agregaban la figura de la milonguita y de los patoteros, en algunos casos caricaturescos. Asimismo, se bailaban diversos tangos con la sugerente indicación: "Se ha de bailar el tango, como en los cabarets. Una pareja de mujeres solas. Con 'cortes y quebradas'. En la orquesta debe haber los ruidos peculiares de las auténticas, gritos, ladridos, silbidos, etc." (Cuadro I, s/n). En efecto, en el cabaret representado con minuciosidad realista se desarrollaba la historia sentimental de la milonguita que iba a ser

redimida por un joven. Hacia el final del cuadro, el tango cantado por la milonguita completaba la escena del cabaret. Es decir que, el espacio del cabaret en el que estaban en contacto diferentes clases sociales, al que se agregaban la orquesta típica en escena y el tango -no tan adecentado como el que se bailaba en ambientes familiares-, eran marcas de aquella procedencia prohibida del tango que pervivían entre los pliegues del relato sentimental.

Con respecto al cierre del sainete que planteaba la posibilidad de regeneración para la milonguita, éste causó un debate entre la crítica, que decía no estar de acuerdo con las teorías “malsanas e inaceptables” (*La mañana*, 27-4-1918) o bien alertaba acerca de que: “La teoría, frecuentemente mantenida en el teatro, sería peligrosa para la vida particular” (*El Diario*, 27-4-1918). Mientras que otros medios adhirieron a la propuesta de la escena final (*La Epoca*, 27-4-1918; *El Hogar*, 1918). Por lo tanto, tal encendida polémica en el primer sainete con un tango canción se debió a que el texto dramático eludió la fácil condena a la milonguita y al cabaret.<sup>16</sup> Si bien el tango canción cumplía un fin sentimental, al mismo tiempo era un portador de ambientes y situaciones, tales como el cabaret con sus mujeres y el erotismo del baile del tango, que aún ponían en cuestión valores familiares vigentes.

*El cabaret Montmartre*<sup>17</sup> incluyó “Flor de fango”, de Pascual Contursi y Augusto Gentile, nuevamente como indica su título en el ámbito del cabaret. Se trataba de un tango sentimental y caricaturesco, cuyo carácter tragicómico se vinculaba con el sainete de Novión. En el cuadro segundo, en el salón del cabaret en el que conviven músicos populares y concurrentes de *smoking*, mujeres de *soirée* y patotas, *foxtrot* y tango, se canta el tango cuya poesía se relaciona con la milonguita, el personaje central del sainete. En el tango se narra irónicamente la historia de una milonguera que abandona el conventillo por una vida de mayores lujos pero en soledad y sin amor, es decir recae sobre la misma una visión crítica, si bien no condenatoria:

---

<sup>16</sup> En el segundo cuadro se enfrentan las ideas del padre de familia, que ve a María Ester como una “mujer del cabaret” o “una meretriz” que no debe permanecer en su hogar, con las ideas más liberales de Payo y Héctor. Estos últimos plantean una ruptura con respecto a los prejuicios de la época, en tanto proponen la posibilidad de una regeneración de la milonguita, considerada una víctima de la moral vigente que le impide concretar su deseo de cambio de vida y de purificación.

<sup>17</sup> Se estrenó el 25-6-1919, en el Teatro Nacional, por la Compañía Arata-Simari-Franco. *El Teatro Argentino. Revista teatral*, N°1, Año I, Segunda Edición, s/f. María Luisa Notar cantó el tango que en 1917 ya había sido grabado por Carlos Gardel.

Mina que te manyo de hace rato,  
perdoname si te bato  
de que yo te vi nacer;  
tu cuna fue un conventillo  
alumbrado a kerosén...  
Justo a los catorce abriles  
te entregastes a las farras,  
las delicias de un gotán...  
Te gustaban las alhajas,  
los vestidos a la moda  
y las farras de champán...  
Luego fuiste la amiguita  
de un vejete boticario,  
y el hijo de un comisario  
todo el vento te sacó...  
Empezó tu decadencia,  
las alhajas amurastes  
y una piecita alquilastes  
en una casa de pensión.  
Te hiciste tonadillera,  
pasastes ratos extraños,  
y a fuerza de desengaños  
quedaste sin corazón...  
Fue tu vida como un lirio,  
de congojas y martirios,  
solo un pesar te agobió...  
No tenías en el mundo ni un consuelo,  
el amor de madre te faltó...  
Fuiste la papusa del fango,  
Y las delicias de un tango

te arrastraron del bulín;  
los amigos te engrupieron,  
y ellos mismos te perdieron,  
noche a noche en el festín... (Cuadro II, s/n).

Finalmente, el sainete mostraba la contracara de la historia del tango, ya que la milonguera regresaba al orden moral del hogar y se convertía en madre, hallando, quizás, una forma de equilibrar la representación descarnada de la milonguita que ofrecía el tango.

La crítica -cargada de rechazos hacia el género- señaló de forma negativa la reiteración del ámbito del cabaret que ofrecía esta nueva forma de mezcla sainete-tango, además de expresar preocupación por el tango desarrollado en escena por los bailarines al señalar: "Los Undarz en una danza sensual, acaso en exceso" (*La república*, 26-6-1919). Sin embargo, otros medios destacaron la novedosa presentación del cabaret publicando fotografías de la misma (*La montaña*, 28-7-1919), así como la publicación del texto en la revista *El Teatro Argentino* se plegó a la fascinación por el mundo del cabaret e ilustró la tapa con una fotografía coloreada de una escena de aquel cuadro. Nuevamente, a floraba la sensualidad original del tango y sus ambientes y, al mismo tiempo, el sainete efectuaba un uso sentimental y moral en tanto intentaba suavizar la imagen de la milonguita ofrecida por el tango canción.

Otro sainete que propuso la representación de un cabaret fue *Armenonville* (1920),<sup>18</sup> presente desde el mismo título como en el anterior, con la diferencia de plantear una mirada condenatoria hacia el mismo. La sanción queda a cargo del escritor Carlos, que reflexiona y predica moral al caracterizar al tango como "el baile de la perdición y del delito" o al mencionar "la locura del tango" (Cuadro I, s/n). Asimismo, describe al cabaret negativamente:

---

<sup>18</sup> Se estrenó por la Compañía Arata-Simari-Franco, el 12-3-1920, en el Teatro Nacional. *Bambalinas*, N° 103, Año 3, 27 de marzo de 1920. El texto posee un lenguaje más cercano a la comedia, ya que no se emplean el cocoliche, el lunfardo o las expresiones de la oralidad popular, si bien la situación colectiva, el espacio de cabaret y el tango, además de las representaciones de inmigrantes caricaturizados, de milonguitas y de patoteros, son aspectos propios del género del sainete. A esto último se agregaba la comicidad de Luis Arata, quien interpretó al personaje a partir de los procedimientos del actor popular tales como la maquieta de un catalán y la coincidencia abusiva con fines cómicos puesto que era hipnotizado y permanecía en ese estado en varias escenas.



El amanecer había puesto en las caras marchitas y en los trajes ajados su luz siniestra; la sala presentaba un aspecto desconcertante con las parejas cansadas, los cuerpos ardidos, enloquecidos por el ritmo sensual de la danza. De pronto toda aquella carnaza de almoneda, toda la muchedumbre abigarrada, sudorosa, que se apeñuscaba y se balanceaba como una ola, cesa en su vaivén. (...) En un silencio religioso, el silencio de la lujuria contenida frente al espectáculo del vicio en pleno delirio, motivado por una mujer que toda trajeada de rojo, se enrosca como una llama en el cuerpo de su compañero (Cuadro I, s/n).

Así, además de la representación central de la milonguita Berenice,<sup>19</sup> se suma la figura inquietante y condenatoria de la china Rosa, quien aludía a la casa de baile con aquel nombre de la época del tango desarrollado en el prostíbulo. Los cuadros dos y tres transcurren en el Jardín de Armenonville, en los cuales se ofrece el punto de vista de los concurrentes patoteros y niños bien.<sup>20</sup> Todas estas descripciones, a pesar de estar teñidas de una visión moral, crean el ambiente del cabaret por medio de la descripción de sus mujeres y la visión del baile del tango como pura corporalidad y sensualidad.

Por lo tanto, la refuncionalización sentimental y moral del tango, promovida por el sainete al condenar al cabaret, marchaba acompañada del pasado prostibulario que se intentaba reprimir, que afloraba en los textos y en la puesta en escena de aquel espacio al colocar en el centro a la milonguita y otorgar un contundente protagonismo al tango que según indicaban las didascalias: “Llenará como una obsesión, casi todo el cuadro” (Cuadro II, s/n).

*La borrachera del tango*<sup>21</sup> se plegó a la condena al cabaret por medio de la descalificación de la figura protagónica del patotero. Este personaje asociado al tango pues

<sup>19</sup> En el primer cuadro se presenta de un modo sensual con “un delicioso pijama de pantalones cortos”.

<sup>20</sup> Uno de ellos plantea: “Y hay quienes creen que esto es una especie de antro infernal y macabro, escenario de vicios, orígenes de tragedia, pérdida de hombres... Y es la cosa más vulgar, más tranquila” (Cuadro II, s/n).

<sup>21</sup> Estrenada en 1921, en el Teatro Buenos Aires, por la Compañía Muiño-Alippi. *La Escena*, Supl. 64, 3 de julio de 1922. Se trata de un híbrido con la comedia y el melodrama, puesto que se desarrolla en el ámbito familiar, si bien posee procedimientos del género del sainete tragicómico tales como las representaciones de inmigrantes, el patotero y la milonguita, algunas caricaturas cómicas, el tango y el cabaret. Más tarde, el sainete, se encuentra invadido por el melodrama y la comicidad del género se reduce al mínimo, ya que el patotero –representación de la inmoralidad– actúa como un villano y abandona a una muchacha protegida por

silba sus melodías y emplea el lunfardo, se presenta como un inútil y se encuentra borracho, pálido y demacrado. Además, es hijo de un inmigrante italiano rico y trabajador que es su antítesis. En el cuadro dos se escenifica: “Un cabaret a las cuatro de la mañana”, en el que se presentan una orquesta, mujeres y parejas bailando. Uno de los concurrentes desliza una reflexión crítica sobre este espacio:

Esta es la hora que yo llamo trágica... la hora en que la luz artificial se diluye dominada por las primeras claridades del día...Observe usted, mire esas mujeres, enfermas de haber apurado la vida, cadáveres pintarrajeados; pobres marionetas obligadas a representar en este gran guignol del placer, la farsa de una alegría fingida, de un contento nunca sentido, de una juventud hecha pedazos...(Cuadro II, s/n).

Dicha condena se refuerza con la representación de la vieja y decadente milonguera “La payasa”, que se completa al cantar el tango homónimo sentada en el cabaret.<sup>22</sup>

La Payasa fue el encanto y la alegría  
perfumada rosa de aquel amor;  
la Payasa fue la piba que reía,  
la pebeta que ignoró el dolor.

El la quería, el la adoraba,  
él en sus labios amor bebía,  
él en sus brazos se consolaba  
y era el cotorro todo alegría.

Pájaro alegre en la mishiadura,  
ritmo que pasa con el gotán,

---

la familia. La mirada final es dramática y educativa. El patotero muere en escena enfermo con convulsiones, mientras la imagen del trabajo es encarnada por el hermano ingeniero quien inaugura un dique representado en la escenografía final, que ilustra la fuerza positiva del progreso.

<sup>22</sup> Interpretado por la actriz Carmen Giménez.

piba que supo con su hermosura  
ser como reina para el bacán.

Más cuando vino la decadencia,  
ya marchitada perdió su encanto,  
y la Payasa, flor sin esencia,  
sintió la espina del desencanto.

El la dejaba en la mishiadura,  
pobre Payasa, flor del gotán,  
piba que supo con su hermosura  
ser como reina para el bacán.

A los brazos de otra paica se entregaba  
olvidando ingrato todo mi amor,  
olvidando a la Payasa que dejaba  
como a un ave ciega con su dolor.

Es mi amor  
sin ilusión,  
mustia flor  
del corazón (Cuadro II, s/n).

De este modo, el tango, escrito por los mismos autores del sainete, colabora con la crítica al cabaret incorporando la representación de la milonguera y relatando su pasado de alegría en la pobreza, así como juventud, belleza, hasta alcanzar la decadencia, el dolor y el abandono. La misma se presenta como una víctima del bacán o del patotero, que era la imagen de los sectores altos. Sin embargo, si bien el nombre “Payasa” otorga una imagen peyorativa, al mismo tiempo se ofrece una mirada sentimental hacia la milonguera, que según el tango posee un amor sin ilusión, así como se establece una cercanía con el personaje al emplear términos lunfardos.

Por lo tanto, este sainete, que además de presentarse en el cabaret transcurre en el espacio de una casa rica, adhiere a la visión del cabaret que poseen sectores de las clases altas, con su discurso moralista y condenatorio. Además de significar diversión inmoral, también era visto como un espacio de contacto con la cultura popular, con el tango todavía no tan domesticado y con otros sectores sociales como las milonguitas quienes podían disolver sus propios valores de clase dominante. Se temía “la borrachera del tango” a la que alude el título. De todos modos, a pesar de la internalización de ese discurso dominante, el sainete poseía componentes populares al practicar la mezcla con el tango, ajena a los cánones hegemónicos.

Tal vez, a raíz de dicha adhesión al discurso de las clases altas, la crítica elogió su “espíritu educativo y moralizador” y destacó el primer cuadro por sobre el del cabaret. No obstante, en ciertos casos no logró sustraerse de la atracción del mismo, ni del tango: “El del cabaret adquiere mucha animación con la orquesta típica La Argentina, cuyos cinco bandoneones hicieron estremecer de alegría la barra de milongueros. Muy agradable el tango “La payasa” cantado emotivamente por la Giménez” (*Última Hora*, 11-11-1921). Otros medios atacaron frontalmente la representación, en tanto más allá de toda condena propiciada desde el discurso verbal era claro que la escena del cabaret era provocativa y espectacular: “El asunto no deja de ofrecer interés y algunos de los personajes están bien dibujados, pero los autores han tenido el desacierto de intercalar un cabaret en su producción y este recurso basta para disminuirla en su valor artístico” (*La Nación*, 11-11-1921). Dicho rechazo se extendía al tango, que en otros medios ni siquiera era mencionado por el título sino de modo peyorativo al comentar sin más detalles la inclusión de un “tango cantado por una desdichada cocainómana” (*El diario español*, 11-11-1921).

*Delikatessen haus (Bar alemán)*,<sup>23</sup> transcurre en un bar alemán nocturno de Buenos Aires, un ámbito idéntico al de un cabaret.<sup>24</sup> El tango incorporado esta vez fue

<sup>23</sup> Se estrenó el 12-5-1920, en el Teatro de la Opera, por la Compañía Vittone-Pomar. Publicada en *Teatro Popular. Revista Teatral*, N°30, Año II, 1 de junio de 1920. Además de los capocómicos en roles caricaturescos, Vittone como Milán y Pomar como Kluck, participaban las actrices Olinda Bozán interpretando al personaje cómico Frau Sofia y María Ester Pomar como Blanca, un personaje melodramático, cantaba el tango “Milonguita”.

<sup>24</sup> En el mismo se indica una “concurrencia abigarrada” y se traslada allí a la mezcla inmigratoria del patio del conventillo. Uno de los mozos es un inmigrante italiano que se expresa en cocoliche, al que se agregan los inmigrantes alemanes Frau Kluck y Frau Sofia, la pareja cómica, además de la caricatura de los patoteros. En los diálogos se despliega la comicidad verbal por medio de la caricatura de esta última, que incorpora los típicos chistes del género sobre el idioma. Entre todos ellos se encuentra la directora de la orquesta y

“Milonguita”, con versos de Linning y música de Enrique Delfino que, según José Gobello (1977), debe ser considerado en sentido estricto el primer tango canción, en tanto fue compuesto expresamente para ser cantado -tanto la letra como la música- y porque posee su estructura musical. Anteriormente, Delfino había desarrollado junto a otros músicos nuevos aspectos musicales del tango, ya que hasta entonces lo central había sido el baile. Además, desde sus comienzos practicó la miscelánea con el cine como pianista en un biógrafo, en el que improvisaba su propia música en relación a lo que se desarrollaba en la pantalla. Más tarde, en la tercera fase del sistema misceláneo, el músico continuó dichos intercambios. Asimismo, “Milonguita” tuvo la importancia de haber bautizado a la figura de la milonguera, a partir de un diminutivo afectivo que resumía el punto de vista no condenatorio desde el cual se narraba su historia. En el tango, por medio de una triste música que incrementaba lo sentimental, se describía el mundo del cabaret como un lugar de soledad y desamor en el que se desarrollaba la prostitución femenina. De este modo, se incorporaba como subrelato la historia de Esthercita desde que era una niña hasta que se convertía en milonguita del cabaret, un personaje que se relacionaba con el del sainete:

Te acordás milonguita, vos eras  
la pebeta más linda e Chiclana,  
la pollera cortona y las trenzas  
y en las trenzas un beso de sol.

Y en aquellas noches de verano  
que soñaba tu almita, mujer,  
al oír en la esquina algún tango

---

violinista llamada Blanca, una madre soltera con una historia melodramática. La misma ahora es protegida por el mozo Milán quien cumple un rol paterno, ya que antes fue expulsada por su verdadero padre. La intriga melodramática se continúa con las diversas visitas del padre al bar, que continúa rechazándola y la considera una “perdida”. Se agrega la historia de Mario, un patotero enjuiciado también por su padre mozo del bar, quien lamenta que el hijo siempre está en “la carrera, lo cabaré, muqueres...de farra siempre, borracho” (Cuadro I, 12). El hijo oculta ante sus “amigos bien” que el mozo es su padre. En el segundo cuadro, dos meses después, Mario reaparece y desea reformarse luego de haber llegado hasta el robo. Así, se une la pareja sentimental de Blanca, “la señorita de orquesta que dio un mal paso con un cliente”, y Mario, quien dice: “Hagamos de nuestras dos vergüenzas un poco de felicidad” (Cuadro II, 26). Se trata de un texto tendiente al

chamuyarte bajito de amor.

Esthercita,

Hoy te llaman Milonguita

flor de noche y de placer,

flor de lujo y cabaret,

Milonguita...

Los hombres te han hecho mal,

y hoy darías toda tu alma

por vestirme de percal

Cuando sales a la madrugada,

Milonguita, de aquel cabaret,

toda tu alma temblando de frío,

dice: ay, si pudiera querer!...

Y entre el vino y el último tango

P'al cotorro te saca un bacán,

¡ay, que sola, Esthercita, te sientes!

Si lloras..., dicen que es el champán (Cuadro II, 29-30)

Entonces, por un lado, el tango resaltaba los contrastes inmigratorios, ya que se insertaba en una obra en la que se cantaban varias canciones en alemán y, por otro, contaba otra historia que funcionaba como la contracara del recorrido de la milonguita del sainete, ya que en el tango quedaba atrapada en el mundo del cabaret, mientras que en el sainete lograba escapar de allí. Por lo tanto, la obra era el marco sentimental desde el cual se suavizaba la historia del tango, mayormente dramática y descarnada acerca de una mujer trabajadora del cabaret, sobre todo si se tiene en cuenta que el tango se incorporaba en un momento festivo de clausura de la puesta teatral. En este caso, la refuncionalización

---

melodrama, en tanto del sainete sólo permanecen el marco cómico dado por los personajes secundarios y la valoración del trabajo.

sentimental quedaba en mayor medida a cargo del sainete, mientras que en el tango pervivían las marcas de aquel pasado prostibulario, si bien un manto sentimental ahora cubría de piedad a la milonguita. Nuevamente, como en sainetes anteriores, los personajes se reformaban y decidían abandonar el bar, ingresaban a un nuevo orden por medio del amor. De modo que, no se ofrecía una postura condenatoria sino que se postulaba la integración social de los mismos y a la manera de *Los dientes del perro* se cuestionaba la moral de ciertos sectores sociales que no aceptaban su regeneración.

Posteriormente, el relato del tango antes mencionado dio paso a un nuevo sainete, denominado de igual modo *Milonguita*, cuyo texto pertenecía a su mismo autor Samuel Linning.<sup>25</sup> Su primera publicación en la revista *Bambalinas* comienza con un prólogo que consiste en un intermedio en verso -suprimido en la representación- que funciona como apertura moralizante del sainete y del tango, el cual permite apreciar las diversas operaciones de desvío que se intentaban aplicar. Se trata de versos melodramáticos según las didascalias recitados por una actriz en traje de *soirée*, que poseen una visión moralista y miserabilista de la milonguita, quien es nombrada como “criatura de vicio y perdición”, hacia quien propician su perdón de modo paternalista:

Y tú, la mujer pura de todo amor pecado,  
hermana, perdónala, porque ella mucho amó...  
Piensa que si a tu puerta aquel lobo hubiese aullado  
Quien sabe, si enloquecida no hubieras entregado  
A las fauces del lobo, tu niño corazón! (Prólogo, 3)

Este prólogo internaliza la mirada condenatoria de otros ámbitos culturales buscando cierta legitimación para las textualidades populares.

---

<sup>25</sup> Estrenada el 25 -8-1922 en el Teatro Nacional. Publicada en *Bambalinas*, N° 237, Buenos Aires, 21 de octubre de 1922. Intérpretes: Manolita Poli (Esther) y otros como Rosa Catá, José Otal y Tito Lusiardo. En este sainete participó Manolita Poli, la misma intérprete de la milonguita en *Los dientes del perro*, que cantó el primer tango canción en un sainete. Esta actriz fue configurando la representación de la milonguita en el género y al cantar tangos -si bien en un cabaret ficticio- se ubicaba ella misma muy cerca de esa figura. Otro actor que integró la compañía fue Tito Lusiardo, que interpretó a Carlos Centurión, realizando la representación negativa del patotero farrista, que en este caso no poseía signos cómicos sino que se trataba del característico villano del melodrama, en el ámbito del cabaret porteño. Era un sainete más sentimental que cómico, con aspectos dramáticos en la forma en que el cabaret es representado y en la incorporación de moderados niveles reflexivos, que lo incluyen en el modelo tragicómico si bien presenta un final de consuelo.

Una vez iniciado el sainete, en el segundo cuadro, se presenta el típico escenario de las mezclas sainete-tango: “Un cabaret porteño. Al levantarse el telón la sala se halla en el momento álgido de la noche. Baile; en la orquesta un shimmy ruidoso. ‘Fox trot’ coreado” (Cuadro II, 14). Esthercita fue engañada por Carlos y su hermana María Angélica y es representada como una víctima en decadencia que “hace un año anda rodando de cabaret en cabaret”. Es la “Milonguita, la calandria del cabaret Francois”.

El tango canción “Melenita de oro”, con letra de Samuel Linning y música de Carlos Vicente Geroni Flores,<sup>26</sup> cumplía una función dramática y narrativa al incorporar la historia de una milonguita, narrada desde el punto de vista del hombre engañado. Sin llegar a la condena plantea una representación negativa y engañosa, de aquella que cubre la verdad con un “antifaz” y maquillaje labial. Si antes en el tango “Milonguita”, se narraba la salida nocturna del cabaret desde el punto de vista del sufrimiento de la milonguita y se planteaba la explotación por parte del hombre, ahora él era la víctima que narraba y ella la representación de lo falso:

En la orquesta lloró el último tango,  
Te ajustaste nerviosa el antifaz,  
Y saliste conmigo de aquel baile  
Más alegre y más rubia que el ‘champagne’...

(...)

Melenita de Oro!...  
Tus labios me han engañado;  
Esos labios pintados,  
Rojos como un corazón  
(...)

---

<sup>26</sup> Según el texto dramático los muchachos del cabaret le solicitan que cante “Melenita de oro” y “Esther con los brazos apoyados en la mesa, comienza a cantar lentamente” (Cuadro II, 18). Mientras que, según las críticas, en el estreno el tango fue interpretado por un cantor, llamado Nunciata (*La época, Última Hora, La Nación, La prensa*, 26-8-1922). Seguramente, esta falta de coincidencia radica en que hubo cambios en los primeros meses de representación, los cuales fueron incluidos en la posterior publicación.



“Más alegre y más rubia que el champagne”  
“Dejame, no! No quiero tus caricias!  
Me mancha la pintura de tus labios...  
Todavía están tibios de otra cita...” (Cuadro II).

Este tango es la contracara de “Milonguita”. Aquí se rechaza a la milonguita, que en el sainete se corresponde con la figura negativa de María Angélica -la hermana de Esthercita-. En tanto que, esta última va a estar representada por el tango “Milonguita”, del que ella misma cita los primeros versos, que funcionan al modo de un *flashback*:

Te acordás, Milonguita, vos eras  
la pebeta más linda e Chiclana...  
Y en aquellas noches de verano  
Qué soñaba tu almita, mujer?

A lo que se agrega, otro fragmento del tango cantado por el resto de los personajes mientras salen del cabaret:

Esthercita...  
Hoy te llaman Milonguita... (Cuadro II, 20).

Luego de escenificar dicha condena de la milonguita, ya que todos los personajes la rechazan, se presenta un típico final de consuelo para el espectador. Esther es ayudada por Nicanor, uno de los patoteros que desea reformarse, quien reflexiona en diversos pasajes del texto evidenciando la imagen negativa del cabaret que pretende ofrecer el sainete: “La vida engaña, chiquita... Es como todo esto... ¿No ve? La gente se va... el champagne se ha bebido... las luces se apagan... Y queda uno solo... ¡Muy solo!” (Cuadro II, 20). De este modo, se plantea la representación del cabaret como un lugar engañoso, de falsa alegría, al igual que las imágenes de sus protagonistas, las milonguitas. En este sentido, se trata de una visión en mayor medida condenatoria y moralista, si bien ello se equilibra con la redención

final de Esther. Es así que tango canción y sainete impulsan la refuncionalización moral del tango, de sus personajes y sus ambientes.

## 2.2. Funciones poéticas, narrativas y dramáticas del tango en el sainete

Con respecto al estudio de las mezclas entre sainete y tango canción, es necesario analizar cuáles eran las funciones del tango en el sainete, las que podían ser poéticas, narrativas o dramáticas. Los tangos aportaban su síntesis poética y dramática, al consistir en textos breves de gran concentración dramática y narrativa, así como incorporaban un empleo poético de términos populares como el lunfardo. Asimismo, es posible apreciar la manera en que se amplificaba la intriga melodramática insertando los tangos como subrelatos, los cuales podían derivar hacia otras historias, desarrollar la historia central, aportar relatos de la interioridad o producir *flashback* al narrar hechos anteriores de las historias de los personajes.

Entre las funciones dramáticas, muchas veces la clausura de la puesta en escena era fortalecida por medio de la música de tango o estaba a cargo del tango canción, que aportaba intensidad dramática en el momento del cierre textual. *El tango de la muerte*,<sup>27</sup> ubicado en el grupo inaugural que proponía intercambios con el tango canción, intensificó las mezclas en tanto incluyó dos tangos. Según se consignaba en el programa, en el segundo cuadro la actriz Eva Franco, que interpretaba a María Teresa, cantaba “Loca” con música de Manuel Jovés y el actor Juan Sarcione cantaba “El tango de la muerte”, con letra de A. Novión. Además se anunciaba un lujoso cabaret en escena.<sup>28</sup> El primer cuadro transcurre en un patio de arrabal en el que se desarrolla la intriga sentimental a partir del triángulo amoroso de María Teresa y los compadritos Sabino y Carlos, acompañados por la pareja cómica de Bocanera (Leopoldo Simari) y Mascafierro (Luis Arata). Estos parodian al compadrito, ya que el primero es la representación de un gringo compadrito y el segundo de un gallego acriollado; asimismo, emplean términos en lunfardo y explotan la comicidad

<sup>27</sup> Estrenada el 5-8-1922, en el Teatro San Martín, Compañía Arata-Simari-Franco que en ese momento poseía la dirección artística de A. Novión. Publicada en *La Escena*, Supl. N° 67, Buenos Aires, 18 de setiembre de 1922.

<sup>28</sup> Libro de programas, Biblioteca Argentores, 1922. En el programa no se consignó que el tango “Loca” era de otro autor, Antonio Viergol, así como la música de “El tango de la muerte”, era de Horacio Mackintosh.

verbal del cocoliche al pronunciar “pratota” o “pitota” en lugar de patota. En el segundo cuadro la intriga melodramática se desarrolla en el cabaret, ya que Carlos lleva a la fuerza a María Teresa y le ordena cantar. En ese momento interpreta el tango “Loca”, que asociado a la acción dramática cumple la función narrativa de desarrollar la prehistoria sentimental del personaje, además de describir el disfraz de alegría y el interior de pena que porta la milonguita: “Cuando mi corazón llora/ mis labios deben reír” (Viergol, 1922).<sup>29</sup> De este modo, el tango planteaba contrastes en sintonía con el carácter tragicómico del sainete, plasmando a partir de un tono confesional la interioridad del personaje de la milonguita. Finalmente, el segundo tango denominado “El tango de la muerte” clausuraba el sainete, de modo entrelazado con la acción escénica, en tanto se cantaba mientras en la extraescena se realizaba un duelo cuya acción era indicada por el texto: “De guapo a guapo, de cara a cara” (Cuadro II, s/n). El tango desarrollaba el tópico de la soledad y la muerte, cuadro que se intensificaba dramáticamente con el ingreso a escena del compadrito Sabino, quien se encontraba herido de muerte. Así, se compenetraban en el relato escénico, tango y sainete:

No tengo amigos  
No tengo amores  
No tengo patria ni religión.  
Solo amarguras tengo en el alma  
Y juna malhaya mi corazón.  
Más no por eso yo me lamento  
Pues siempre tengo en la ocasión  
Para mis quejas una milonga,  
Para mis penas una canción.  
Qué me importa de la vida  
Si nadie me va a llorar.  
Quien me lloraba se ha muerto  
Y esa muerte me ha matao,  
Desde entonces desafío, al jilguero y al zorzal,  
Quien mejor cantando ahoga, las tristezas de su mal.

---

<sup>29</sup> La poesía del tango no se incluyó en la publicación del sainete, seguramente, por no pertenecer al autor.

Milonga mía no me abandones  
Tenerte siempre, quiero a mi lado  
Que no me falte cuando yo muera  
Una milonga para cantar (Cuadro II, s/n).

Otro sainete de Alberto Novión que incluyó un tango, fue *Que no lo sepa la vieja* (1926),<sup>30</sup> en el cual Ignacio Corsini cantó "Traiga otra caña", de Alberto Novión y música de A. Scatasso, ubicado en el segundo cuadro, en el que la acción se desarrollaba en un viejo cafetín de La Boca, con una orquesta típica en escena.

En *Armenonville*, se manifiestan las funciones dramáticas y narrativas del tango. La ruptura de la pareja de Carlos y Berenice, situada en el cabaret, es acompañada con un tango triste que participaba de la escena sentimental, que según las didascalias "podría ser cantado dentro del salón" (Cuadro II, s/n).<sup>31</sup> Finalmente, en el cuadro cuarto la milonguita es castigada por el texto al sufrir un accidente automovilístico que le provoca la pérdida de un brazo y la desfigura. No obstante, se evita un final edificante ya que Berenice –una milonguita indomesticable- no se regenera, ni acepta el amor de Carlos. El sainete finaliza con un tango que aporta intensidad dramática en la escena final (del que tampoco se especifica título). Se toca a pedido de Berenice, quien exclama las últimas palabras del texto alusivas al cabaret: "¡Armenonville! ¡Armenonville! Ya no te veré más...nunca más!" (Cuadro IV, s/n).

Por otra parte, los sentidos del sainete y del tango no siempre coincidían. Ello se evidencia en *Delikatessen haus (Bar alemán)*, en el cual la mirada del tango "Milonguita" sobre esta última y sobre el mundo popular no plantea distancias, se acerca al mismo a partir del empleo poético del lunfardo y entabla un afectuoso diálogo con el personaje. El tango busca una posición equilibrada al evitar los paternalismos que llevarían a representar únicamente las falencias de los sectores populares. En cambio, se plantea un reconocimiento de sus valores culturales que se evidencia en el empleo del lunfardo, en la simplicidad con la cual se realiza la descripción del barrio y por medio de la referencia al propio tango como un signo de autoafirmación de la identidad cultural barrial. Sin embargo, también evita el populismo al descubrir la dominación que ejercen el "bacan" y la

<sup>30</sup> Estrenado en el Teatro Apolo por la Compañía Arata-Morganti el 29-5-1926. *La Escena*, N° 418, 1-7-1926.

cultura alta -representada en el cabaret- sobre la milonguita. Entonces, cabe aclarar que mientras el sainete plantea una posición más cercana al populismo, el tango se distancia del mismo al buscar un equilibrio entre la valoración de lo popular y la conciencia de la dominación cultural.<sup>32</sup>

A su vez, los sainetes desplegaban las matrices de representación dramática del tango canción, en tanto lo situaban en sus espacios: el cabaret y los ambientes populares, así como desarrollaban personajes y situaciones de sus breves relatos. En el cuadro primero del sainete *Milonguita*, se narra la primera parte de la historia del tango del mismo nombre, desplegando las matrices de representación del poema del tango por medio de su escenario barrial, con una visión que destaca las falencias, que más tarde contrastarán con el lujo del cabaret:

El patio, húmedo y sucio, de una vieja casa de San Cristóbal Sud, donde viven, en una promiscuidad miserable, varias familias distintas. A foro sobre la calle Chiclana, la cantina de Cirú, visible desde el patio: mesas , barriles, 'caccio-cavallos' suspendidos del techo entre guirnaldas de papel de colores. En el patio como un detalle de pureza y de lujo, dentro del sucio ambiente humano, contrastan las enredaderas de rosas y jazmines del país que trepan florecidas por los viejos troncos de una parra. En el centro un aljibe cegado. (...) Seis de la tarde domingo de verano (Cuadro I, 4).

En este primer cuadro se representa a la familia de María Esther, "Esthercita", por medio del melodrama cargado por la coincidencia abusiva típica del mismo, la cual, junto a lo anterior arrastra al texto hacia una representación miserabilista que resalta las penurias de los sectores populares. Allí se instala el contraste entre las dos hermanas, dos representaciones diversas de la milonguita. Una de ellas, María Angélica, expresa el

---

<sup>31</sup> No se transcribe el título ni el texto poético del tango en la publicación del sainete.

<sup>32</sup> El historiador del tango José Gobello, ofrece un testimonio de Enrique Delfino acerca del proceso de composición junto al letrista, que permite entender el origen de esa voz popular que deja oír el tango, conseguida a partir de la ausencia de distancia del que enuncia a la hora de la escritura: "Con Samuel Lining, que hizo la letra, andábamos en busca de temas populares. Queríamos salir un poco de la humeante calle Corrientes, cuya mezcla de vida diurna y nocturna ya se había vuelto un poco monótona para nosotros. Por eso nos íbamos por los barrios, sobre todo para el lado de Boedo, hacia Pavón, Chiclana...En ésta nos

disgusto de su condición de trabajadora y desea el rápido ascenso. Más tarde, será la representación negativa de la milonguita:

Me ahogo, estoy harta; harta de todo esto; de mi padre, de esta gente, de trabajar hasta después de la salida del taller dejando mi juventud, para que otras se vistan con mi sueño y con mi sangre, harta de esta calle sucia, harta de este humo de la quema que trae el viento. ¡Harta de todo! Yo no he nacido para esto, ¿sabés? ¡Soy demasiado linda! (...) Con pretender otra cosa, otra vida, no hacemos más que salir de este barrial inmundo (Cuadro I, 5).

Mientras que Esthercita (Manolita Poli) “la pebeta más linda e Chiclana”, es presentada como una mujer buena, enamorada de un muchacho que pertenece a una clase social más elevada, quien llega en automóvil con otros personajes que responden al estereotipo de los patoteros. Al mismo tiempo, el sainete agrega un conjunto de personajes caricaturescos, tales como una vieja que oficia de Celestina y “un elegante del Barrio”, Pelópidas Urruchua. En este cuadro se oye una música de tango de un viejo vecino que toca el órgano, es decir que el mismo es un elemento de afirmación de la identidad cultural popular del barrio. El cuadro finaliza con la huida de Esther con Carlos, aunque uno de los patoteros intenta prevenirla, diciéndole: “tendrás amor, dinero, alhajas... Te sentirás alegre y orgullosa, en un infierno de gente perdida...Y una mañana... pobre muñeca... rota y despintada, amanecerás en el cajón de los desperdicios...” (Cuadro I, 11).

De este modo, el tango adquiría diversas funciones y se entramaba de distintos modos, compenetrándose en una miscelánea con la puesta en escena del sainete.

### **2.3. La recepción crítica de las primeras prácticas misceláneas entre el sainete y el tango canción**

Las mezclas del tango canción y el sainete, fueron percibidas con moderación por la

---

conquistó su ambiente de calle modesta, su frescura popular, su gente. Así nos inspiramos, Linning en los versos, yo en la música” (Revista *Aquí está*, 6-12-1948; citado en José Gobello, 1977, 903).

crítica de la época, la cual generalmente mantenía una distancia estética (Jauss, 1976) y cultural que no le permitía apreciar la novedad de las mismas ni tampoco considerar y valorar el nacimiento del tango canción que se concretaba en el interior de las puestas en escena del género chico. En algunos casos se llegaba a una desconsideración de tal magnitud, que provocaba que los tangos interpretados ni siquiera fueran mencionados por sus títulos.

En las críticas de *Los dientes del perro*, no se mencionaba en forma precisa al tango de Pascual Contursi, y su apreciación ocupaba un lugar reducido: “La orquesta de Firpo instalada en el escenario en la escena del cabaret, dio una nota novedosa e interesante” (*La mañana*, 27-4-1918); o bien se referían aún de un modo indefinido a la canción: “Es música sencilla, naturalmente, pero característica y muy grata al oído; en particular la de las canciones de María Esther, que, por lo demás, tienen una letra encantadora” (*El Hogar*, 1918, sobres de recortes INET). Sin embargo, en algún caso la novedad de las mezclas fue percibida al catalogar al estreno como un acontecimiento artístico y también destacar que: “parecen haberse reunido autores, actores, músicos y hasta escenógrafo, para dar un espectáculo hermoso” (*El Hogar*, 1918). En su mayoría se señalaba el “realismo” o la “desnudez y crudeza” con que se representó el ambiente del cabaret. Nuevamente, la reacción del crítico de *El Hogar* permite percibir el impacto que produjo la escenificación del cabaret en el público de la época:

Pero ¿qué era lo que de pronto impresionaba fuertemente al cronista, como mero espectador? Uno de los músicos de la orquesta situada en el foro, el que tocaba el acordeón o ‘mandoncón’, como se llama, a la vez que sonaban las notas de la música lanzaba fuertes carcajadas; otro hacía sonar la bocina de un Ford; otro, una carraca; otro hacía una alusión satírica a los bailarines; y otro, al compás del tango como los demás, iba diciendo: ‘-Cómo te va, -che, Rafael, -que me contás, -que me batis’ (...) Aquello era una escena típica finamente observada.

Las críticas de *El cabaret Montmartre*, menospreciaron los nuevos intercambios sainete-tango, afirmando que la parte dramática era un mero pretexto para los números de

tango y que se repetían los recursos del sainete anteriormente estrenado. Sin embargo, a pesar de considerar que estas mezclas tenían fines mercantilistas, no podían ocultar la gran aceptación por parte del público. Si bien reconocían la atracción del baile y de los tangos, estos últimos continuaban sin ser mencionados por su título y eran reducidos a un lugar de escasa importancia en el comentario crítico. Ello demuestra que a pesar de la mayor aceptación el tango aún era desatendido. Junto con el sainete eran tratados como producciones subalternas y se ignoraba la novedad estética de las mezclas:

El autor se ha propuesto solazar al público con el menor esfuerzo posible. Sigue el afortunado procedimiento de los autores de *Los dientes del perro*, el señor Novión convierte el segundo cuadro en un pequeño, entretenido y pintoresco cabaret. La escena teatral desaparece con el agrado del público, el que por un largo rato reclama con insistencia que se bailen tangos para seguir con deleite los movimiento de las parejas y aplaudirlas con entusiasmo al finalizar ¿Será este un nuevo género? Bien se echa de ver que el asunto promete ser explotado, y con éxito porque las orquestas características suelen gustar más que la parte escrita de la obra (*La Prensa*, 28-6-1919).

Asimismo, la crítica -cargada de rechazos hacia el género- señaló el cambio de ámbito que ofrecía esta nueva forma de mezcla sainete-tango:

Conventillos cosmopolitas y trastiendas de almacenes suburbanos eran los escenarios predilectos de aquellos autores que se holgaban en la pintura del malevaje expuesto en las más brutales expresiones de la pasión y de los vicios plebeyos. Crónicas policiales dialogadas o melodramas comprimidos, resultaban casi siempre tales piezas que a favor de un léxico característico lograron persistir en el cartel (...)Desde hace dos temporadas, es la vida del cabaret, la que sugiere a varios cultivadores del género chico tema de éxito para sus producciones (*La Nación*, 28-6-1919).



El sainete *Armenonville* fue recibido sin otorgarle demasiada importancia, se lo caracterizó como “obrita liviana” y sin demasiados méritos (*La unión y Última Hora*, 13-3-1920). Asimismo, no se consignó el título del tango, del cual sólo se comentó que se cantó con piano (*La República*, 13-3-1920), es decir, no se apreció la novedad de los intercambios con el tango sino que se percibió una reiteración de recursos que seguramente encubría un rechazo al género y a aquellos espacios críticos de la ciudad:

Parece estar ya decidido que para que una obra alcance prolongada permanencia en los carteles de género chico, ha de ser ella construida sobre la base de la desorbitada vida de la gente alegre, o sea: escenas de ‘garconiere’, idem de alegría, lugar de bulliciosa diversión nocturna, con el inevitable conflicto en el que se disputa revolver en mano, y al aún no menos inevitable epílogo del renunciamiento de la protagonista, derrotada en los azares de su vivir agitado (*La República*, 13-3-1920).

En ocasión del estreno de *Delikatesse Haus (Bar alemán)*, la crítica destacó y mencionó tanto al tango como a la cantante: “María Ester Pomar se vio obligada a bisar el tango ‘Milonguita’, que fue a no dudarlo, lo que más gustó de *Delikatesse Haus*” (*Libre palabra*, 13-5-1920), y ello se reiteró en distintos medios, tales como los que también comentaron que “la señora María Ester Pomar canta deliciosamente un tango que se llama ‘Milonguita’” (*La Unión*, 13-5-1920).<sup>33</sup> Ello demuestra que el tango canción transitaba un proceso de mayor legitimación, si bien las mezclas sainete-tango continuaban siendo rechazadas por la crítica incapaz de apreciarlas como una renovación del género. Las críticas apuntaban a señalar un rechazo hacia el ámbito presentado, afirmando que “ya agotó el tema del cabaret” (*Libre palabra*, 13-5-1920) o bien, con un tono despreciativo, sostenían:

---

<sup>33</sup> Sostiene José Gobello (1977), a partir del testimonio del propio Enrique Delfino, que el tango aumentó su popularidad cuando ese mismo año lo interpretó Raquel Meller, una tonadillera muy exitosa en España y Argentina. Unos meses después también fue interpretado por Carlos Gardel, en el Cine-Teatro Empire, en octubre de 1920.

¿Ensayar un análisis? ¿Para qué? Pertenece a ese género de obras que se han escrito haciendo abstracción de la lógica (...) Bailes, orquesta, canciones, recrearse con las pantorrillas de la Bozán y los ojos de María Ester, o el dorado de alguna cabellera de las girls de la orquesta. Fue escrita más para verla que para oírla (*Última hora*, 13-5-1920).

Este último comentario además de evidenciar la descalificación de las nuevas mezclas, demuestra lo que planteamos antes acerca de la presencia de elementos de la puesta en escena que no se sometían solo al uso sentimental del tango y sugerían una gran sensualidad escénica conseguida por el baile, la música y la exhibición del cuerpo femenino.

Con respecto a las mezclas sainete-tango en *Milonguita*, es posible apreciar una intensificación de las mismas, en tanto se indica la ejecución de varios tangos instrumentales, se baila, se interpreta un tango canción, además de citar fragmentos del otro tango "Milonguita". Sin embargo, como era habitual la crítica fue lo suficientemente degradante hacia el tango así como hacia el género del sainete y por consiguiente hacia las mezclas entre ambos. Entre los rechazos se destacó el siguiente:

No era suficiente al parecer el tango 'Milonguita' y D. Samuel Linnig, autor de aquél poema, creyó necesario dramatizar con toda prolijidad las circunstancias que rodearon la caída de su heroína de la calle Chiclana (...) A decir verdad, si hemos de atenernos al requisito indispensable en el teatro, que es su forma dialogada, la pieza en cuestión solo contiene un cuadro, porque del otro, del segundo, se encargó la empresa que lo realizó a la perfección. Ella instaló en el escenario con todo lujo un vistoso "cabaret" proveyéndolo de una nutrida orquesta típica, como es de rigor, contratando a la vez una pareja de bailarines de profesión.

Es pues, "Milonguita" una pieza más de este género ínfimo que domina en los teatros porteños y por el cual el público demuestra una predilección que no habla nada en su favor. Es ello el síntoma más evidente del estrago que se ha hecho en el gusto de la gente que asiste a esta clase de espectáculo y se

interesa y se conmueve con la historia eterna de la muchacha del arrabal que se dio a la mala vida arrastrada por una pasión (*La Nación*, 26-8-1922).

No obstante, en los medios era imposible ocultar el éxito del tango que había sido “bisado” a pedido del público, así como se reconoció la apelación a “un tipo clásico que ha adquirido lineamientos simbólicos, por la forma como sintetiza ante el espíritu popular, una historia invariable de injusticias y de infortunios” del que se lamentaba la carencia de una mayor impronta educadora, seguramente por la mirada no del todo condenatoria del sainete (*La prensa*, 26-8-1922).

La mayor parte de las críticas acusaron a la obra de repetir la fórmula que consideraban gastada “de la muchacha que dio el mal paso, de compadritos, de tangos, cabarets” (*La razón*, 26-8-1922), sin lograr sustraerse del efecto de fascinación que produjo la representación del cabaret, del cual los periódicos publicaron fotos de grandes dimensiones además de destacar el lujo y la presencia de dos orquestas, del tango canción, de los bailarines profesionales Los Undarz, del bullicio y la animación característica de los “cabarets de teatro...” (*Última Hora, La Razón*, 26-8-1922). Es decir que si bien se percibía la mezcla, era considerada en forma negativa porque se distanciaba de las tradicionales formas del texto dramático o bien porque se invalidaban los cruces al calificarlos según algunas críticas como un “conglomerado” (*Última Hora*, 26-8-1922).

## V. EVOLUCIÓN DE LAS MEZCLAS ENTRE EL SAINETE Y EL TANGO CANCIÓN: LA SEGUNDA FASE ENTRE 1922 Y 1933

Más allá de estos primeros años del inicio de las mezclas, la segunda fase del sistema misceláneo continuó su evolución desarrollando intercambios con el tango canción, en la cual se destacan los sainetes que incluían tangos de sus propios autores, tales como los de Pascual Contursi, Alberto Vacarezza, Manuel Romero y Enrique Santos Discépolo. Los mismos, han sido escasamente considerados en los estudios acerca del género, a pesar de haber tenido una importancia significativa al aportar los novedosos intercambios sainete-tango, así como por permitir analizar la evolución del sistema misceláneo y del tango canción. Las mezclas evolucionaron hacia diversas tendencias:

- 1) Una de ellas se contrapuso a los sainetes de cabaret de comienzos de la segunda fase, al proponer espacios barriales populares y por medio de la condena moral fortalecer lo sentimental tanto del sainete como del tango canción. Si bien se diferenció en aquel aspecto, prosiguió con el uso sentimental del tango canción en el interior del género. Este fue el caso de los sainetes misceláneos de Pascual Contursi y Alberto Vacarezza.
- 2) La otra tendencia se encontraba representada por los sainetes misceláneos de Manuel Romero, los cuales postulaban una continuación de los sainetes de cabaret a partir de una defensa de los ambientes de ascenso o intercambio, que significaban una apuesta a la ampliación social del tango y de la cultura popular. Asimismo, plantearon una evolución en las mezclas con el tango canción al incorporar junto a éstas nuevas mezclas con la cinematografía y las prácticas deportivas.
- 3) Una vez estabilizada la refuncionalización sentimental del tango canción, surgieron innovaciones tales como los tangos críticos de Enrique Santos Discépolo que aportaron nuevos tópicos sociales y existenciales. De este modo, los sainetes de este autor que incorporaban sus propios tangos canción planteaban un cambio en la evolución de la miscelánea sainete y tango.

## 1. Pascual Contursi: sainete y tango sentimental

En este primer apartado nos concentraremos en la producción de sainetes con tangos por parte de Pascual Contursi. Este autor, además de participar de los intercambios desde su actividad de letrista de tangos, escribió un número significativo de sainetes, colocándose entre los productores del género en la década del veinte. Su teatro poseía peculiaridades propias que lo destacaban, en gran parte por su carácter altamente popular. Pascual Contursi poseía un origen popular, en tanto sus padres habían sido inmigrantes italianos y habían vivido en un conventillo en el barrio San Cristóbal. Desde 1914, permaneció unos años en Montevideo llevando una vida pobre y bohemia. Allí escribió sus primeros tangos que fueron cantados en el cabaret Moulin Rouge, hasta que regresó a Buenos Aires en 1917 (Pellettieri, 1980). Sus sainetes no fueron muy valorados, muchas veces sufrieron un desprecio mayor al habitual por parte de la crítica de la época ante el género. Así fue con respecto al estreno de *La polka de la silla* (1924), en la cual la crítica planteó que merecía la medalla de oro al peor sainete criollo (*La época*, 13-9-1924), o bien cuando se descalificó a *Primavera rea* (1927), expresando: “Digamos en una palabra que la pieza del señor Contursi es mala” (*La Razón*, 21-5-1927), en tanto en otros casos los comentarios se moderaban y lo acusaban de una carencia de originalidad.<sup>1</sup> No obstante, otras críticas en breves reseñas reconocían ciertos méritos y destacaban algunas características propias de su estética.

Después de haber estrenado “Mi noche triste” y “Flor de fango”, Contursi continuó estrenando tangos en los sainetes y en alguna revista porteña, en adelante de su propia autoría. Algunos fueron escritos en colaboración: *Percanta que me amuraste* (1920),<sup>2</sup> junto a Manuel Romero, en el que se desplegaron las matrices de representación del tango “Mi noche triste”, además de incluir fragmentos del mismo; *¡Al hipódromo Argentino!* (1923),

<sup>1</sup> Este fue el caso de la crítica del diario *Última Hora* (13-9-1924) en el estreno de *La polka de la silla* (1924), que expresó: “está vaciada en el molde del sainete criollo, impuesto por Vacarezza desde el éxito de *Tu cuna fue un conventillo*” y también de *La Época* (21-5-1927), ante el estreno de *Primavera rea*: “Si la imaginación de nuestros autores de género chico fuese un poco más activa de lo que demuestra ser, los argumentos que eligen para sus trabajos escénicos serían menos semejantes....Pero no es así. Y muy por el contrario, lo que sucede es que todos parecen seguir las huellas de uno. Este uno es en la generalidad de los casos Alberto Vacarezza”.

<sup>2</sup> Se estrenó en el teatro Opera, el 29 de julio de 1920, por la compañía Vittone-Pomar. Publicada en *La escena*, N° supl. 7, 16 de agosto de 1920.

con Ivo Pelay; *¡Porteño tenía que ser!* (1924), con Alberto Ballestero; *Garabito* (1924)<sup>3</sup> y *¡Maldito cabaret! (o Cachito patotero)* (1926), con Pablo Suero, en el que se estrenó el tango “Marchetta” de Pascual Contursi;<sup>4</sup> *Un programa de cabaret* (1924), con Enrique Maroni, en la que se anunciaba “Grandioso cabaret moderno en escena” y en la que se cantó “¡Si supieras!...”, con música de Matos Rodríguez;<sup>5</sup> *La polka de la silla* (1924), *Martineta y Carpincho* (1924)<sup>6</sup> y *Quién fuera millonario* (1925) (que presentaba en el sexto cuadro un cabaret moderno), con Mario Bellini; *Del tango al charleston* (1925), revista en trece cuadros, escrita junto a Elías Alippi,<sup>7</sup> en la que Azucena Maizani cantó “Te doy lo que tengo”, con música de Antonio Scatasso; *¡Qué lindo es estar metido!* (1927), con Domingo Parra, en el cual Manolita Poli cantó el tango con el mismo título de ambos autores y música de Enrique Delfino. A los que se agregaban los sainetes escritos únicamente por Pascual Contursi: *En el barrio de los tachos* (1926), en el que Ignacio Corsini cantó “Pobre corazón mío”, del mismo autor con música de Scatasso; *Los distinguidos reos* (1926);<sup>8</sup> *Primavera rea* (1927), en el que estrenó “Puentecito de Plata”, con música de Francisco Canaro, cantado por César Fiaschi y *Caferata* (1927), en el que Ignacio Corsini estrenó “Ventanita de arrabal”, con música de Scatasso.

Por lo tanto, Contursi continuó con los tangos en el interior de sus propios sainetes, que en todos los casos fueron representados por compañías destacadas en el género como Leopoldo Simari, Arata-Morganti, Arata, Enrique Muiño, Muiño-Alippi y César Ratti. Sus sainetes siempre se inscribieron en el primer modelo festivo del género, en el que imperaban el conventillo estilizado y alegre, las representaciones populares, el empleo del lunfardo, lo cómico y lo sentimental, la fiesta y la música del tango, por esto la crítica de la época lo asimiló al modelo de Alberto Vacarezza. El tango en forma de canción, música y

<sup>3</sup> Estrenada en el Teatro Buenos Aires el 16-5-1924, por la Compañía Muiño-Alippi. Publicada en *La escena*, N° 312, 19 de junio de 1924.

<sup>4</sup> Se estrenó en el Teatro Smart el 21-8-1926, por la Compañía César Ratti. Publicada en *La escena*, N° 434, el 21 de octubre de 1926.

<sup>5</sup> Se estrenó en el Teatro Apolo el 6-6-1924, por la Compañía Leopoldo Simari. Se publicó en la revista *La escena*, supl. 105, 7 de julio de 1924. En el programa del día de estreno se anuncia que se trata del debut de la primera bailarina María Turgenowa (Libro de programas de Argentores).

<sup>6</sup> Se estrenó en el Teatro Sarmiento el 19-9-1924, por la Compañía César Ratti. Publicada en *La escena*, N° 329, 16 de octubre de 1924.

<sup>7</sup> Se estrenó en el Teatro San Martín, por la Compañía Argentina de Revistas de Gran espectáculo dirigida por Elías Alippi (Argentores, Libro de Programas).

<sup>8</sup> Se estrenó en el Teatro Apolo, por la Compañía Arata-Morganti, el 30-7-1926. Publicada en *La escena*, N° 410, 6 de mayo de 1926.

baile cumplía funciones festivas, cómicas y sentimentales, y era incluido entre otros elementos de representación de lo popular. Cabe aclarar, que el empleo cómico del tango fue un aporte innovador que se vinculaba con el humor imperante en el modelo festivo del género, el cual se alternaba con el uso sentimental del tango canción que se insertaba dramáticamente en la acción y aportaba su intensidad expresiva y poética así como su capacidad narrativa. Los efectos misceláneos del tango en el sainete fueron investigados a fondo por Pascual Contursi, los cuales originaron una mixtura entre lo dramático y la poesía popular. En el sentido inverso, sus tangos también sufrieron las mezclas con el sainete, en tanto se trataba de microrelatos que se apropiaban de las representaciones y los procedimientos estéticos del género chico.

En *Percanta que me amuraste* (1920),<sup>9</sup> el espacio representado es el de un bulín que se caracteriza por la búsqueda de autenticidad en la escenificación de la pobreza, desplegando las matrices de representación impresas en el tango canción fundacional “Mi noche triste”, de cuyo relato se apropió el sainete. Sus personajes pertenecen a los sectores subalternos. Son payadores empobrecidos, compadritos e inmigrantes, representados de modo caricaturesco como iletrados:<sup>10</sup>

La Rusita: ¿No me copia esos versos, diga?

Sentimiento Criollo: Siento mucho pero no puedo.

LR: ¿No son suyos los versos?

SC: Sí

LR:¿Y entonces?

SC: Es que no sé escribir.

Este sainete se basa en el procedimiento del traslado a escena de la letra de un tango, cuya música toca la orquesta desde el comienzo de la pieza. Luego, la intriga sentimental desarrolla el relato del tango, que presenta un final reparador agregado por la pieza a partir del reencuentro de la pareja, cuyo fin consiste en intensificar los aspectos sentimentales del tango canción. En dicho final de consuelo vuelve a cobrar protagonismo

<sup>9</sup> *La Escena*, N° 7, Agosto de 1920. Estrenado el 29-7-1920 en el Teatro Opera, por la Compañía Vittone-Pomar.

<sup>10</sup> Todos poseen apodos populares: El Rengo, Bicicleta, La Rusita, La Pelada, El Goruta, Sentimiento Criollo.

el tango, ya que reaparece la música y un diálogo que retoma fragmentos de la letra del tango:

Alberto: Si sos la misma, lo veo... Percanta que me amuraste.... Qué triste estaba el bulín esperándote.

Adelina: ¿Está todo como antes en el bulín?

Alberto: Todo igual... El retrato sobre la cama, la guitarra en el ropero...

Aquí la sintonía entre las representaciones del tango y el sainete se tornan evidentes, ya que la pieza materializa los escenarios y las representaciones populares propuestos en el tango y expande su relato, obteniendo un sainete característico del género.

*La polka de la silla* (1924), escenificada por la compañía Leopoldo Simari,<sup>11</sup> entrelaza dos intrigas sentimentales, una cómica y otra seria.<sup>12</sup> Las representaciones son las características del género, se trata de inmigrantes rusos caricaturizados y criollos, muchos de ellos cómicos, en tanto se pelean permanentemente y poseen graciosos sobrenombres populares tales como el personaje “Maquinita”. El espacio es el paradigmático patio de un conventillo en el que siempre impera un ambiente festivo. Al comenzar se oye gran tumulto, discusiones y se suceden una serie de escenas breves de distintos personajes que otorgan gran dinamismo al primer cuadro. Si bien el espacio posee cierta estilización al presentarse bajo la luz de una mañana de sol, se describe de un modo suficientemente realista, con características costumbristas y elementos de trabajo: ropa tendida, plantas, faroles, algunas cocinitas, braseros, una mesa de sastre, una plancha y una máquina de coser. Más tarde, se desarrolla una fiesta: “El patio adornado con farolitos chinescos, guirnaldas, algunas flores” (Cuadro III, s/n). La historia sentimental cómica se basa en la caricatura de los inmigrantes (paisanos o rusos como Jacobo, Moisés, Popoff, quienes hablan cocoliche) y criollos, a partir de los celos y conflictos que acarrea un matrimonio mixto entre un “israelita” y una “cristiana”, casamiento que representa la mezcla y la diversidad de la “Babilonia” inmigratoria que presentaba el conventillo, que de modo

<sup>11</sup> Se estrenó el 12-9-1924 en el Teatro Apolo. Se publicó a los pocos días del estreno, en *La Escena*, Sup.117, Buenos Aires, 29 de setiembre de 1924.

<sup>12</sup> Ambas de igual relevancia, aspecto visible en el hecho de que los actores principales, tales como el capocómico Leopoldo Simari y su hermano Tomás realizaban los personajes caricaturescos Jacobo –un ruso- y Media Luna –un compadrito-



condenatorio en la crítica del diario *La Nación* (13-9-1924) se percibió como “promiscuidad cosmopolita”. El contrapunto se produce por medio de otra intriga que se basa en el triángulo amoroso melodramático entre un compadrito malevo llamado Barroso y las hermanas Gabriela la bella y Angelita “el lorito del barrio”, al que se agrega Esteban, marido de la primera que se presenta como un criollo recto y valiente. Finalmente, se reordena la situación, se superan los conflictos sin ninguna muerte y continúa la fiesta, con cuya música se cierra el sainete de un modo complaciente. El juego popular de la polka de la silla, que se desarrolla en una escena y da el título a la pieza, resume los conflictos de la misma, los cuales tienen relación con los celos y los posibles cruces entre parejas diversas. En el texto no se indica ningún tango canción, si bien existen menciones de música y baile de tango, que se introducen con una función festiva en el Cuadro III, en el que se representa una orquesta típica denominada “Las cinco estrellas”, descrita de modo cómico y compuesta por el pibe Ernesto (violín), Mano Santa (bandoneón), el Loco Batifondo (batería), guitarreros 1º y 2º, quienes se van presentando:

Muchachos que debutarán próximamente en un cine del centro. El pibe Ernesto ‘As de los Ases’, la maravilla del arco, arranca llanto de las bordonas. ¡Mano Santa! Su bandoneón no es un instrumento; es una familia que agoniza. Batifondo, el loco Batifondo. El príncipe de la batería...catorce ruidos al unísono; tocando es un portento, sacude los platillos, pateo el bombo y al compás de un ‘fox-trot’ se tira al suelo, se hace el loco, se rompe la ropa y se arranca los pelos (Cuadro III, s/n).

El baile de tango es el escenario en el cual se desarrolla el triángulo amoroso y también colabora con la función festiva. De este modo, se unen lo sentimental, la fiesta, el humor y el tango.

*En el barrio de los tachos* (1926),<sup>13</sup> presenta una habitación en un barrio pobre. En el mismo, se entrama una historia melodramática en la que intervienen Emilio, que acaba de salir de la cárcel luego de un año a causa de Teresa, quien además engañó a la hermana

<sup>13</sup> Se estrenó el 30-7-1926 en el Teatro Apolo por la compañía Arata-Morganti,. Publicada en *La Escena*, N°431, 30 de setiembre de 1926. Actuaban además de los capocómicos Arata como Wilson y Morganti como Crespo. Ignacio Corsini como Emilio, quien cantó el tango. Además de Berta Gangloff, Notar, Rinaldi.

Elvira. El triángulo amoroso y la reclusión del personaje, son elementos del melodrama que configuran la prehistoria. Así se desarrolla una intriga sentimental en la que Emilio intenta recuperar el cariño de Elvira. La otra intriga es cómica y está a cargo de la pareja caricaturesca compuesta por Tarta Carola y Jack Wilson, este último es italiano y se llama Stéfano pero se hace pasar por un inglés (representado por Luis Arata por medio del procedimiento de la maquieta y el cocoliche cómico). Más tarde, se reinstala el conflicto amoroso a partir del reencuentro con Teresa, que es la representación de la milonguita, en tanto vive en el centro, viaja en automóvil y según el texto se parece a una estrella del biógrafo. Esta intriga se alterna con múltiples escenas de gran comicidad verbal, en las que se agregan los personajes cómicos amigos de Wilson, Villa y Crespo, “atorrantes” cercanos a la delincuencia, que se dedican a transformar perros callejeros para venderlos. En el momento en el cual Teresa, presentada como una mujer sin corazón que juega con los hombres, intenta reconquistar a Emilio (interpretado por el cantor Ignacio Corsini) se canta el tango “Pobre corazón mío”, cuya letra se incluye en el sainete sin que figure su título. Por medio de su síntesis poética, extracta dramáticamente y en pocas líneas la prehistoria y el conflicto de aquella pareja, funcionando como un *flashback*. Por lo tanto, aquí el tango cumple una función dramática, ya que se encuentra directamente relacionado con la acción e intensifica lo sentimental, tanto a partir del relato del desengaño como por la inclusión de lo poético y de la música. El relato del tango apela a una típica escena de sainete en la que en un baile se constituyó el consabido triángulo melodramático, a partir de que un guapo malevo sacó a bailar a una mujer, hecho que llevó al enfrentamiento de los dos hombres con cuchillo y a la posterior prisión del que sufrió la traición. Este microrelato se refiere al pasado por medio de imágenes aún presentes en el espacio de la pieza pobre del conventillo, a partir de recursos poéticos que hablan de las huellas de la traición:

Cotorro que alegrabas  
las horas de mi vida,  
hoy siento que me muero  
de angustia y de dolor...  
Vivir sin la esperanza  
de la mujer querida...

¡Si aún conserva el piso  
la marca de las huellas  
que en noches no lejanas  
dejaba al taconear!...  
Y aún hay en el ambiente  
las miradas aquellas de aquél  
guapo malevo  
que la sacó a bailar. (Cuadro I, s/n)

En el mismo, se representa a la mujer -figura de la milonguita-, sin sentimientos, en contraposición al compadrito, que sí los posee:

Entonces en mis ojos  
sentí dos lagrimones...  
sacando los cuchillos  
salimos él y yo...  
Y cuando me llevaban  
seguían los bandoneones,  
y la mujer aquella  
entró al baile y bailó... (Cuadro I, s/n)

Así, en un breve texto poético se concentra una historia sentimental provocando un efecto de intensidad estética, por medio de un texto en primera persona que relata imágenes de aquella traición amorosa ubicada en el pasado, amplificadas por la interpretación del cantor que agregaba su expresión gestual y vocal. La función dramática del tango se incrementaba al encontrarse ubicado como cierre dramático del cuadro primero, cuyo efecto era subrayado por las indicaciones escénicas que agregaban: “Cae una cortina y para bis se oscurece la sala y el foco ilumina al actor”, lo que demuestra cómo la puesta en escena estaba preparada para darle centralidad al tango canción.

A continuación, jugando con los contrastes típicos del género, en este caso entre el dramatismo del tango y lo festivo del sainete, se retorna a la comicidad y a la fiesta en el

patio en el segundo cuadro. Entonces el tango cambia a una función cómica y festiva al ingresar una orquesta típica cuyo nombre es “Modestia aparte” y desarrollarse situaciones cómicas protagonizadas por personaje interpretado por Arata, en relación al baile de tango. Por último, se anuncia que la orquesta “se va a apuntar con un tango del simpático músico argentino Scatazzo”. Finalmente, se propone el consuelo para el espectador, pues se recompone la pareja de Emilio y Elvira y se solicita a la orquesta que toque “una sonata sentimental hecha tango”, a lo que un personaje agrega: “Ya ven que para todo hay remedio”. Así, se plantea un final con música y chistes, en el que el tango posee una función cómica, sentimental y festiva. Por lo tanto, nuevamente Contursi compone un sainete típico del primer modelo del género, ahora con tangos que intensifican los aspectos sentimentales y populares ya que el tango en sus comienzos fue parte de la cultura del conventillo.

En 1927, estrenó tres sainetes con tangos, en prosa y en verso. Es decir que, los intercambios con la poesía se esparcían por toda la pieza más allá del momento de inclusión del tango canción. El primero, *Primavera rea*, incluye un tango a fin del cuadro I titulado “Puentecito de plata” y cada uno de sus cuatro cuadros poseen títulos humorísticos, al modo de la revista porteña. El sainete cómico y festivo plantea un espacio popular idealizado y alegre, en “un rincón del arroyo Maldonado”: una casilla humilde en un paisaje con árboles, un canal, un puente, ropa colgada y tablas de lavar. Sin embargo, a pesar de la pobreza se indica: “Mucha alegría en los tonos del decorado. Debe dar la sensación de una colorida acuarela de extramuros” (Cuadro I, s/n). Los personajes poseen sobrenombres populares y caricaturescos: Pajarito y Viruta (representados por Pepe y César Ratti), o bien pintorescos y sentimentales como Puentecito.

La marca del estilo “sainetero” de Contursi es la intensificación y la mixtura de lo cómico y lo sentimental, procedimiento que reaparece en todos sus sainetes. Los aspectos sentimentales se concentran en Puentecito, quien se refiere a su amada en versos:

La quiero porque es humilde,  
porque es humilde y honrada  
Más serena que agua e' pozo...  
¡Buenita como una santa! (Cuadro I, s/n)

Hacia el fin del primer cuadro, como síntesis sentimental se canta el tango “Puentecito de plata”, interpretado por el personaje homónimo, quien se dirige a su amada Vidala. Su tema amoroso es desarrollado a partir de comparaciones poéticas entre la fuerza de la naturaleza y de los sentimientos, tales como “el amor y el cariño/ que llevo en el alma/ son como olas”, o también:

Así va recorriendo el arroyo  
loca mi esperanza,  
y defiende mi humilde cariño  
contra la desgracia (Cuadro I, s/n).<sup>14</sup>

De este modo, el paisaje además de ser representado por medio de la escenografía, se describe por medio de la poesía del tango. Luego, dicho clima lírico se interrumpe y el cuadro finaliza dramáticamente con el enfrentamiento entre Puentecito y Fabián, desencadenado por el triángulo amoroso alrededor de Vidala. En el segundo cuadro se desarrolla la intriga sentimental, ya que luego de herir a Puentecito, Fabián se lleva por la fuerza a Vidala, entrelazada con la comicidad de Viruta y Pajarito, dos pequeños ladrones y aprovechadores. En el cuarto cuadro el sainete se resuelve con la típica fiesta humilde con “Mucho color. En plena primavera”, con músicos en escena y baile de tango. El final es festivo ya que hasta el enemigo Fabián reaparece para regalarles su daga y su poncho antes de partir.

*Caferata* es otro sainete en verso y prosa, que en el tercer cuadro incorpora “Ventanita de arrabal”, entramándolo en la acción luego de unos pasajes en verso entre Sebastián y Amalia. El tango era cantado por el primer personaje, interpretado por Ignacio Corsini. Las decisiones escenográficas se ocupaban de desplegar las matrices de representación de la canción, ubicando en el centro al foro una ventana con vidrios. Se trata de un sainete en el que se intensifica la caricatura y la intriga sentimental, cuyas representaciones son porteños, reos y músicos. El tango se inserta en la intriga sentimental por medio de uno de los pocos personajes no caricaturizados, un compadrito que conforma

---

<sup>14</sup> La letra del tango se incluyó en forma completa en la publicación del sainete ya consignada.

un triángulo amoroso con Amalia y Daniel. Todos los que los rodean poseen sobrenombres caricaturescos: Caferata, Sauce Llorón, Farolito y Chueco Molina. El sainete comienza al modo de las primeras piezas del género, con una pelea entre Amalia y Daniel. Ella lo acusa de atorrante y recuerda que antes de casarse dejó a otro hombre llamado Sebastián. La intriga se desarrolla entre la separación y el arrepentimiento de Amalia y Daniel, a lo cual se agrega el reencuentro con Sebastián. Paralelamente, se juegan enredos cómicos entre Caferata y otras mujeres, algunos desarrollados en versos cómicos y sentimentales con empleo del lunfardo:

Vos largaste por tu cuenta  
¡Vos largaste por capricho!...  
Por hacerte la coqueta  
Te gustaban los piropos  
que largan por la vereda,  
los galanes cusifais  
-esa manga de shushetas-  
y has preferido los grupos  
a mis palabras sinceras  
que salían del corazón  
para rozarse en tu oreja;  
esas noches en que solos  
sin tener ni para yerba  
nos mirábamos las caras  
pa consuelo de las penas;  
y besándote en la frente  
te contemplaba diciendo:  
dame otro beso mi negra,  
porque tus besos alimentan.

(...)

¿No te llevaba los martes

al restaurant de L' Estrella?  
¿No te di todos los gustos  
hasta comer con cerveza,  
y antes de tomar la sopa  
no morfabas mortadela?  
¿Y pa hacer la digestión  
no te llevaba al cinema? (Cuadro II, s/n).

Como ya dijimos, en el cuadro tercero Sebastián canta "Ventanita de arrabal" contemplando a Amalia en la ventana. El tango intensifica lo sentimental con un tono mucho más dramático que el del sainete, a partir de un breve relato que se refiere a su pasado en común, en tanto se trata de la historia de una "piba" que se quedó esperando a un muchacho que nunca regresó. El barrio fue uno de los tópicos del sainete y luego del tango canción que, según los historiadores, fue incorporado por primera vez en "Sobre el pucho", de José González Castillo, en 1923. En el tango de Contursi reaparecía junto a los escenarios del conventillo:

En el barrio Caferata  
en un viejo conventillo  
con los pisos de ladrillo,  
minga de puerta cancel,  
donde van los organitos  
sus lamentos rezongando  
está la piba esperando  
que pase el muchacho aquél.

Aquel que solito  
entró al conventillo  
echao en los ojos  
el funghi marrón.

Botín enterizo,  
el cuello con brillo,  
pidió la guitarra  
y pa ella cantó...

Aquel que un domingo  
bailaron un tango,  
aquel que le dijo:  
me muero por vos...

Aquel que su almita  
arrastró por el fango,  
aquel que a la reja  
más nunca volvió...

Ventanita del cotorro,  
donde solo hay flores secas,  
vos también abandonada  
de aquel día ...se quedó  
el rocío de sus hojas  
las garúas de la ausencia  
con el dolor de un suspiro  
tu tronquito destrozó (Cuadro III, s/n).

El tango se destaca el procedimiento de la simple enumeración de elementos (Gobello, 1977), así como el uso poético del lunfardo y de los fuertes contrastes del lenguaje, que permiten pasar de una descripción del conventillo al comentario “minga de puerta cancel” o del suave diminutivo “ventanita” a la brusca denominación de la pieza como “cotorro”. Nuevamente, el tango cumple una función de intensificación sentimental, para lo cual aporta una síntesis poética que narra con maestría en sólo dos estrofas (cuarta y



quinta) una historia de amor desdichado, que transcurre entre el domingo en el que bailaron un tango y el día en el que el hombre nunca regresó.

Luego, la última estrofa del tango abandona lo narrativo por lo lírico e identifica a la mujer con la solitaria ventanita en la cual sólo quedan flores secas, jugando con el entramado de las dos imágenes.

De la amplificación sentimental desarrollada y clausurada por el tango, se pasa a la típica fiesta en el conventillo y a la reconciliación de Daniel y Amalia como cierre del sainete. Nuevamente, al estilo Contursi, se practica la caricatura y el humor a partir del tango, ya que una orquesta invitada se anuncia por medio de chistes, tales como el nombre y origen de su director, el profesor Luis Nostalgia:

Es profesor por silbido  
y ha compuesto treinta tangos  
en cinco meses de cana (Cuadro III, s/n).

Además, lo cómico se despliega a partir de la situación escénica de los músicos que nunca llegan a la fiesta porque la policía los apresa en el barrio, por lo cual el baile se realiza con un tango de la radio. Esta última era un nuevo medio cultural de los sectores populares, así como también Contursi menciona al cine y al tango. El cierre del sainete es cómico-sentimental, ya que llegan a avisarle a Caferata que ha sido abandonado: “Se te piantó tu mujer” y allí se incorporan de modo cómico los versos sentimentales del comienzo de “Mi noche triste”: “Percanta que me amuraste/ en lo mejor de mi vida”, pero luego todo se recompone.

*¡Qué lindo es estar metido!* es otro sainete en verso y prosa, que incluye en el final del tercer cuadro un tango de ambos autores con el mismo título. Los intercambios con el tango se extienden más allá de este último y al comenzar el cuadro primero, se incluye la segunda parte de otro tango, de José González Castillo denominado “Sobre el pucho”, que en la puesta en escena era interpretado por la orquesta y cantado por una voz lejana que colaboraba con el retrato del “barrio pobre y pintoresco”, ya que lo describía:

Un callejón en Pompeya

Y un farolito plateando el fango,  
Y allí un malevo que fuma  
Y un organito moliendo un tango (Cuadro I, s/n)

En 1923, este tango de José González Castillo introdujo el tópico del barrio (Gobello, 1977), cuya cita demuestra cómo sainetes y tangos compartían representaciones y realizaban préstamos, ya que a continuación las didascalias escenificaban las figuras del tango: “Apoyado en el farol estará Pedernera, tipo compadre, con un pucho en la boca. A un costado de la escena, un viejo “Pata de Palo”, carga un precario organito, que es en el que se supone que se ha ejecutado lo que deja oír la orquesta” (Cuadro I, s/n). El cuadro presenta personajes populares como Pamela, Gorrita, Carterito, Golondrina, Mariana y el malevo Pedernera, se desarrolla en su totalidad en versos reos, cómicos y sentimentales con algunas palabras en lunfardo:

Pamela:  
Mirá la casa de Golondrina,  
cerca e las nubes  
su pieza está.

Gorrita:  
Pieza que nunca fue empapelada;  
reliquia antigua del arrabal

Pamela:  
En ella habita desde su infancia  
el fiel reflejo de la humanidad;  
el hombre bueno pa’ los amigos  
que se deshace por ayudar

Gorrita:  
¡Casa del pueblo pal apoliyo!

Pamela:

Más que una casa...es un hospital

En este cuadro comienza la intriga sentimental, luego de que Golondrina, enfrentándose con Pedernera, salva a Mariana quien se encuentra desamparada y la invitan a vivir con el grupo. El cuadro segundo, transcurre en la casa rodeada por la vista de una azotea y varias cúpulas:

La entrada que viene de la calle conduce por una escalera rea. La pieza tiene: una camita "Frégoli" y en primera derecha una cama hecha con tablas con dos caballetes. Un sillón de peluquería en mal estado. En foro izquierda y de frente un ropero de pino sin espejo. Sólo tendrá a un costado y en la parte baja un pedazo de luna. Mesa, sillones de paja, una alfombrita de arpillera. Cortinita japonesa de paja con postales. Una cola de vaca con un peine. Todo es bastante atorrante a Dios gracias, pero limpio (Cuadro II, s/n).

Allí se desarrollan escenas cómicas y sentimentales, luego de que Mariana que es el único personaje sin caricaturizar cuenta su historia melodramática: "Salí de mi pueblo para ayudar la pobreza de los míos. Pero tropecé con este canalla... y... para qué contar... lo de siempre... lo de todas... me llevó a casa de una 'parienta', y como yo no quise obedecer a sus caprichos me castigó como a una perdida" (Cuadro II, s/n). Por un lado, se emplea una poesía rea, por ejemplo al ofrecerle el espejo roto: "Vealó. Se nos fue yendo poco a poco...de a pedazos. Como si le doliera separarse del cotorro" (Cuadro II, s/n); por otro, se incorporan chistes como cuando le ofrecen a Mariana un perfume:

Golondrina: Traé el extracto.

Carterito: ¿El de la lotería?

Golondrina: El de la cabeza (Alcanza una botella de anís "8 Hermanos")  
(Cuadro II, s/n).

Así, en los sainetes de Contursi se produce la compenetración poesía popular-teatro, proveniente de su relación con el tango. Ello se puede apreciar cuando le muestran a Mariana la vista de la azotea a través de la ventana y allí Golondrina comienza a recitar versos:

Golondrina:  
Azotea de arrabal:  
Ropa mojada  
Que está colgando de las sogas  
Lo mismo que las velas de las barcas...  
Ropitas que las madres han dejado  
Esperando el sol que salga...  
El sol que se cabrea y seca todo.  
La noche que abre sitio  
A la luna, pura, blanca...  
Y el sol que se despide  
haciendo una guiñada...  
Y sube el vecindario a la azotea...  
Se van pa la baranda...  
a contemplar la calle  
haciéndose ilusiones  
que son de casa alta.  
Los pibes apoliyan en el suelo  
tendidos en frazadas...  
Dos gatos a lo lejos  
chamuyan y se arañan...  
Un perro atado en la casilla  
de puro espantoso grita y ladra...  
Un "coso" que la espera de hace rato  
ha tirao treinta puchos como nada...  
La piba está en la mesa todavía,

morfando como postre una naranja...  
Y bronca el "cusifai" porque no sale...  
Y son como las once ya pasadas...  
Se piantan los vecinos...  
El perro ya no ladra...  
El "coso" se ha quedao rechiflao...  
Y llega la percanta...  
El chamuyo de arrabal en la azotea  
no es como en la casa de bacanas...  
que tienen la salita de recibo  
y ponen la pianola arrinconada.  
Dos sillas pegaditas pa los novios  
que alumbra coquetona la pantalla...  
Aquí en el arrabal cuando se quiere  
se juntan sin saber nuestras dos caras...  
Y sólo la pantalla de la luna  
nos da una lucecita tibia...blanca...  
Nos regala calor,  
abriga el alma...  
y pa que volvamos  
a la noche de nuevo,  
se va de madrugada... (Cuadro II)

Son versos con palabras en lunfardo, sentimentales, que describen la vida del barrio, los cuales proponen una contraposición a la cultura "bacana" a partir de una valoración de la cultura popular, de sus costumbres y sentimientos, buscando belleza sin ocultar la pobreza. En este cuadro, otros personajes caricaturescos como "Los tres magos de Puente Alsina" mas otros elementos que se agregan, generan esa mezcla entre lo cómico, lo sentimental y la poesía popular, propia de los sainetes de Contursi. Así, mientras se oyen los ronquidos del Carterito y Mariana duerme, a Golondrina "lo baña un rayo de luna" y enamorado dice: "¡Qué lindo! ¡Qué lindo es estar metido!". El cuadro tercero desarrolla en

versos los preparativos para una fiesta y un nuevo enfrentamiento entre Golondrina y Pedernera. Finalmente, en el cuarto cuadro se desarrolla la fiesta en la “azotea rea” adornada con farolitos japoneses, con la orquesta de tango y baile. Luego se desarrollan en escena imágenes poéticas y cómicas, como el momento en el que comienza a garuar y Golondrina baila bajo un paraguas con Mariana, y, más tarde, bailan exageradamente o se esconden del público con el paraguas. Casi al final del cuadro le piden a Mariana (Manolita Poli) que cante el tango “¡Qué lindo es estar metido!”, que es sentimental y describe el amor que siente Golondrina con una poesía afin a la empleada en el sainete:

¡Qué lindo es estar metido!,  
tiradito en la catrera,  
y ver que se va acabando  
aquel cachito de vela.  
¡Qué lindo es estar metido!...  
y dormir pensando en ella,  
mientras la cera al quemarse  
va formando su silueta (Cuadro IV, s/n).<sup>15</sup>

En este caso, el tango desarrolla y amplifica la intriga sentimental. El sainete termina felizmente con la unión de la pareja Golondrina y Mariana que se abrazan, mientras la música del tango que se reitera, narra sin palabras los sentimientos de Golondrina. Es decir que el tango cumple una vez más la doble función sentimental y festiva propia de los sainetes del autor.

Si bien son escasos los sainetes de Contursi que incluyen el espacio del cabaret, fue representado en algunos de ellos. Un ejemplo paradigmático, que evidencia la posición del autor frente al mismo es *¡Maldito cabaret! (o Cachito Patotero)*. Se trata de un sainete esencialmente cómico en el que la intriga sentimental se encuentra reducida al mínimo. Sus primeros cuadros se desarrollan en el ámbito familiar, alrededor de la caída en la vida nocturna de tres hermanos. La intriga que aporta comicidad se desarrolla a partir de la transformación del hermano menor en un verdadero patotero (Cachito Patotero), cuya

figura se parodia porque de ser un niño salta hacia esa vida, rodeado por mujeres que lo desean, además de emplear un léxico particular con términos lunfardos y la soltura típica del porteño. En estos primeros cuadros se exponen las creencias de un sector de los jóvenes de las clases elevadas, por medio de un personaje que es primo de aquellos muchachos y los impulsa a la diversión nocturna:

Te recibís... ¿y qué?... Sos abogado... Un buen día, de puro aburrido, te casás, se producen los purretes, y echale un galgo a la divina juventud. Y recién al crepar te das cuenta de que no has gozado la vida, de que te han robado la plata. Por eso hay que aprovechar la juventud.... Por eso hay que aprovechar la juventud... Sobra tiempo de ser serio (Cuadro I, s/n).

Los últimos cuadros se contactan con los sainetes de cabaret mencionados en apartados anteriores, ya que la acción transcurre en ese espacio, con patoteros, milongueras, mozos inmigrantes españoles y tangos. La diferencia con otros sainetes de cabaret es que en impera lo festivo, lo cómico y lo sentimental, reduciendo lo melodramático al mínimo. Este último aspecto queda a cargo del tango canción "Marchetta" que introduce lo sentimental al describir la figura de la milonguera desde un punto de vista emotivo, a ello se agrega el empleo poético de términos lunfardos que implican una ausencia de distancia del que enuncia, que se apega a las voz popular. Por lo tanto, a partir de la descripción sentimental e íntima de la milonguera se elude la visión condenatoria y moralista, se propone una perspectiva disonante con respecto a otros discursos incorporados en el texto, apegados a un pensamiento conservador. La atracción del tango era central en el sainete, en tanto en la portada de la publicación se anunciaba la presencia del mismo con la aclaración de que era el "Último suceso en París":

Mariquita,  
viejita  
milonga  
que pasa las noches

---

<sup>15</sup> Se trata de un fragmento del tango, el cual se encuentra transcrito en forma completa en la publicación del

bailando gotán.  
Su cara es  
fulera  
y mistonga,  
y algún viejo amigo  
la saca a bailar.  
Si alguno le dice: “Mariquita,  
te espero en la esquina  
pa ir a cenar”  
Mariquita  
se mira  
al espejo  
y ahogando una pena  
se pone a llorar.  
Mariquita  
que tienes  
los ojos  
caídos, tristonos  
de tanto sufrir.  
su vieja se pasa  
la noche cunando al pebete  
pa hacerlo dormir.  
Por eso  
Mariquita  
no quiere  
beber en las mesas  
ni ir a cenar,  
pues tiene en su casa  
el recuerdo de tristes amores  
que no volverán (Cuadro IV, s/n).



En la mirada final del sainete se agrega una visión moralista a partir del discurso del padre de la familia que ingresa al cabaret a rescatar a sus hijos y exhibe un decidido rechazo a ese ambiente:

He venido a sacarlos de este antro, en donde pierden sus vidas entre mujerzuelas y borrachos... He tenido que descender yo hasta eso, porque ustedes ennegados, ya no veían nada fuera de estas paredes donde todo es mentira, vicio y olvido de las sagradas cosas del hogar... ¡Estos son mis hijos! Y con esos labios con que besan a estas mujeres, van a besar a la madre y a la hermana... ¡Maldito cabaret! (Cuadro IV, s/n).

Aún así, tratándose de una explícita y directa condena moral, el sainete finaliza con un chiste de Cachito que relativiza la seriedad de lo expuesto anteriormente. Luego de enunciar que el cabaret es una “porquería”, le aclara a una de las mujeres entristecidas por su partida: “Callate, mañana vengo” (Cuadro IV, s/n). Por lo tanto, como lo anuncia el título con su aclaración cómica entre paréntesis, la denuncia moral se encuentra enmarcada por el humor. Es posible inferir que la ambigüedad de la obra, entre la condena moral y el humor, se vincula más al escaso interés de Contursi por aquellos espacios alejados de la cultura popular que a una definida posición moral, lo cual lo condujo al rechazo al cabaret planteado desde el mismo título y al predominio de los espacios populares en la mayor parte de su producción.

Pascual Contursi protagonizó el pasaje al tango canción sentimental y al mismo tiempo practicó una intensificación de lo sentimental en el primer modelo del sainete, en el que los incluyó con aquella funcionalidad. El carácter popular de sus letras, se verifica en su interés en los aspectos más populares del género teatral: lo cómico, el sentimiento y las representaciones del barrio como la milonguita redimida, los inmigrantes, los reos y los atorrantes. Su innovación, luego de inaugurar los intercambios del sainete con el tango canción, fue la de profundizar las mezclas poesía popular y teatro, que habían practicado desde los inicios del género autores como Enrique Buttaró y más tarde José González Castillo. Si bien pertenece a la segunda fase del sistema misceláneo, a partir de sus

intercambios con el tango canción, se diferencia de los sainetes de cabaret anteriormente estudiados. En su obra sainetera se verifica una impermeabilidad con respecto a las renovaciones transitadas por el sainete en su paso hacia lo tragicómico, que en la época en la que él produce derivan hacia la innovación del grotesco criollo. En sus tangos, según Noemí Ulla (1967), mantiene sin cambios la sencillez descriptiva, el estrecho vocabulario y el verso octosílabo. De igual modo que, en el sainete elige el espacio del conventillo como escenario del tango canción, así como la ingenuidad, el humor, el amor y la fiesta del primer modelo del sainete porque, creemos, esa es la forma que considera más popular y afín a su poesía tanguera.

## 2. La miscelánea sainete y tango en Alberto Vacarezza: el desplazamiento del cabaret

Alberto Vacarezza participó de las mezclas sainete-tango desde sus inicios en la primera fase del sistema misceláneo con *Los escrushantes* (1911), tal como mencionamos en el primer apartado de este capítulo y luego, a partir de la segunda fase, incorporando tangos cuyas letras le pertenecían. Por la gran cantidad de producciones que realizó, puede ser considerado un exponente de las mezclas con el tango canción, en cuyas publicaciones se consignaba el anuncio del tango que se incluía en la portada de la revista. Ellos fueron: *Cuando un pobre se divierte* (1921), en el que se estrenó el tango “La copa del olvido”;<sup>16</sup> *A mi no me hable de penas* (1923), con el tango “Padre nuestro”;<sup>17</sup> *Todo el año es carnaval* (1924), con el tango “Talán-Talán”;<sup>18</sup> *Chacarita* (1924), en el que se estrenó el tango “No le digas que la quiero”;<sup>19</sup> *Cortafierro* (1927), en el que se cantó “¡Araca, corazón!”;<sup>20</sup> *Soy el payaso Alegría* (1931), en el que se incluyó el tango “Otario, que andás penando”, todos

<sup>16</sup> Se estrenó el 19-10-1921, Teatro Nacional, compañía nacional Pascual A. Carcavallo y se publicó en *La Escena*, N° 652, Buenos Aires, 25 de diciembre de 1930.

<sup>17</sup> Se estrenó el 27-7-1923, en el Teatro Nacional, por la Compañía Pascual Carcavallo y se publicó en *La Escena* N° 450, Buenos Aires, 10 de febrero de 1927.

<sup>18</sup> Se estrenó el 23-4-1924, en el Teatro Nacional, por la Compañía Nacional Pascual Carcavallo. Se publicó en *La escena* N° 348, Buenos Aires, 26 de febrero de 1925.

<sup>19</sup> Se estrenó el 29 de agosto de 1924, en el Teatro Buenos Aires, por la Compañía Muiño-Alippi. Publicada en *La Escena*, N° 330, Buenos Aires, 23 de octubre de 1924.

<sup>20</sup> Se estrenó el 11 de marzo de 1927, en el Teatro Nacional, por la Compañía Pascual Carcavallo. Se publicó en *La escena* N° 469, Buenos Aires, 23 de junio de 1927.

con música de Enrique Delfino.<sup>21</sup> *En la escuela de los zonzos* (1927), con el tango “Julián Navarro”, con música de Francisco Canaro;<sup>22</sup> *El corralón de mis penas* (1928), en el que se estrenó el tango “El carrerito”, con música de Raúl de los Hoyos;<sup>23</sup> *El conventillo de la Paloma* (1929), con el tango “Atorrante”<sup>24</sup> y *Villa Crespo* (1932), en el que se ejecutó “Botines viejos”, los dos con música de Juan de Dios Filiberto.<sup>25</sup> Junto a los sainetes de Pascual Contursi configuró una de las tendencias evolutivas de las mezclas entre el sainete y el tango canción, que tomaron distancia de los primeros sainetes ubicados en el cabaret para imponer el espacio y la cultura barrial como una forma de refuncionalización moral del tango.

*Cuando un pobre se divierte*, su primer sainete con un tango canción, posee un primer cuadro que se ubica en el barrio Bajo Belgrano y en el segundo se traslada a un “un cabaret del centro”. El primero transcurre en una habitación humildemente amueblada, en la que adquiere centralidad la intriga sentimental de Cristina, descuidada junto a su hijo pequeño por su marido, que es un jockey del ambiente del *turf*. Ella es “la mujer más linda de Bajo Belgrano” y su esposo Rudecindo es un “calavera”, interpretado por el actor Tito Lusiardo, quien continuaría dicha representación en diversos sainetes y más tarde en innumerables películas, al ser uno de los actores populares que participó de las mezclas cine-tango. Dicha historia sentimental se reproduce en el contrapunto de diversas parejas y personajes caricaturescos, tales como Mentaberry, Teodolina y Redoblona, quienes incorporan la comicidad verbal. Finalmente, Mentaberry aconseja cómo solucionar el conflicto amoroso a Cristina, por medio de un lenguaje que emplea el lunfardo y la oralidad:

Usted se ha echado como quien dice al abandono, y cree que con ese procedimiento lo va a conquistar. Pero si usted se arreglara como esas

<sup>21</sup> Estrenado el 23-10-1931, en el Teatro Nacional, por la Compañía Pascual Carcavallo. Publicada en *La escena*, N°706, Buenos Aires, 7 de enero de 1932. Actuaban entre otros intérpretes Tito Lusiardo y Miguel Gómez Bao.

<sup>22</sup> Se estrenó el 15-7-1927, en el Teatro Nacional, por la Compañía Pascual Carcavallo. Se publicó en *La escena* N° 492, Buenos Aires, 1 de diciembre de 1927.

<sup>23</sup> Estrenado el 19-4-1928, en el Teatro Nacional, por la Compañía Pascual Carcavallo. Publicada en *La escena*, N°520, Buenos Aires, 14 de junio de 1928.

<sup>24</sup> Estrenado el 4-4-1929, en el Teatro Nacional, por la Compañía Pascual Carcavallo. Publicada en *La escena*, N°585, Buenos Aires, 12 de setiembre de 1929 (Quinta edición, Julio de 1930).

mujeres que tanto nos llaman la atención a todos, si usted se empilchara con un uniforme de esos que hay en las vidrieras del centro, usted tiene un cuerpo, y tiene una pinta, no para volver loco a su marido, sino a cualquiera (Cuadro I, s/n).

De este modo, en el segundo cuadro la acción se traslada al característico espacio de las mezclas sainete-tango: “Un cabaret. Luz, música, mujeres y champagne. Al levantarse el telón pese al abuso del recurso se baila el tango” (Cuadro II, s/n). Allí, entre bailes y peleas, se encuentran un niño bien, un cordobés, patoteros, mujeres francesas, Rudecindo, Redoblona, Mentaberry con un traje caricaturesco, Cristina y Teodolina. La imagen del cabaret construida en este sainete posee un carácter negativo, para lo cual colabora el tango “La copa del olvido”. Se trata del segundo tango canción del compositor Enrique Delfino luego de “Milonguita”, aquí cantado por el personaje El Borracho (el actor y cantor José Ciccarelli), quien lo interpreta sentado en una mesa del cabaret ubicada en primer término, introduciendo dramatismo al ambiente festivo. En el tango se relata en primera persona el desengaño amoroso sufrido por el personaje masculino, quien desea olvidar por medio del alcohol y cuyo tema se relaciona indirectamente con el conflicto amoroso del sainete. Si embargo, existen diferencias entre el sainete y el tango, tales como el empleo en el primero de ciertos términos lunfardos, especialmente en el personaje Mentaberry. El tango canción propone una situación teatral, ya que está compuesto por un diálogo con un mozo, es decir que, en el mismo se definen diálogos, personajes y un espacio dramático, que el sainete desplegó en su escenificación:

¡Mozo! Traiga otra copa,  
y sírvase de algo el que quiera tomar,  
que ando muy solo y estoy muy triste  
desde que supe la cruel verdad.  
¡Mozo! Traiga otra copa,  
que anoche juntos los vi a los dos;  
quise vengarme, matarla quise,

---

<sup>25</sup> Estrenado el 2-10-1932, en el Teatro Cómico por la Compañía Ciccarelli-Busto-Mutarelli. Publicada en *La*

pero un impulso me serenó.  
Salí a la calle desconcertado,  
sin saber cómo hasta aquí llegué,  
a preguntarle a los hombres sabios,  
a preguntarles ¿qué debo hacer?...  
Olvide, amigo, dirán algunos;  
pero olvidarla no puede ser,  
vivir sin ella nunca podré.  
¡Mozo!, traiga otra copa,  
y sírvase de algo el que quiera tomar;  
quiero alegrarme con este vino  
y a ver si el vino me hace olvidar.  
¡Mozo! Traiga otra copa,  
y sírvase de algo el que quiera tomar (Cuadro II, s/n).

Al clima generado por el dramatismo del tango, luego se agrega un rechazo explícito al ámbito del cabaret por no ser criollo, además de enfrentarlo al valor de la vida familiar; ello es enunciado por Mentaberry:

Llevátela a tu casa y ya que yo no pude serlo, aprendé vos a ser hombre de bien al lao de esta santa y tu pibe, que es la única verdad que hay en la vida (...) dejen de una vez esta porquería de cabaret, que no tiene ni el honor de ser una cosa criolla (Cuadro II, s/n).

Luego de la recomposición de la pareja, el sainete va más allá del consuelo final. Mentaberry, que era el personaje cómico, participa de un final melodramático al reencontrarse con su antigua mujer, a quien había abandonado por el cabaret y las carreras. Ella, también ligada al cabaret, narra que el hijo de ambos murió y, a partir de allí, se reproduce una situación similar a la que planteaba el tango, ya que el personaje, responsabilizándola, dice que no tiene sentido vengarse de ella por el descuido del hijo.

---

*escena*, N° 754, 8 de diciembre de 1932.

Finalmente, se escenifica la situación dramática del relato del tango: él llora sobre la mesa del cabaret y el mozo con la adición “al verlo respeta su dolor”. Por lo tanto, se trata de un sainete cómico y sentimental, cercano al primer modelo, si bien posee ciertos elementos dramáticos aportados por el tango y la última escena. Esta mirada final, plantea una vez más un rechazo hacia el cabaret, que apunta a la refuncionalización sentimental y moral desarrollada por el tango y el sainete al instalar una historia de amor en el interior del cabaret además de descartar a la milonguita y colocar en el centro a la bella esposa. En los siguientes sainetes Vacarezza profundizó esta posición desplazando al cabaret y proponiendo espacios escénicos barriales, configurando una de las tendencias evolutivas de las mezclas del sainete con el tango canción.

Un recorrido por las críticas permite apreciar que en medios como *La Nación* y *La prensa* (20-10-1921) se ignoró al tango, y en ambos casos se desvalorizó la nueva mezcla. El siguiente es un fragmento representativo del desprecio a la unión de ambas manifestaciones populares:

...vuelve a aparecer en nuestros escenarios una obra de cabaret, género que creíamos completamente desterrado del teatro (...) nuestro teatro está retrogradando a las formas más simples y primitivas. En vez de elevarse en sus tendencias y dar a su exteriorización contornos más artísticos... (*La Nación*, 20-10-1921).

Además se agregaba un explícito rechazo al ámbito del cabaret, cuyo deseo de desterrarlo provenía de que en el mismo pervivía aquel carácter prostibulario del origen popular del tango. Este propósito se encubría con la crítica acerca de la reiteración del recurso del cuadro de cabaret al que consideraban desgastado. Detrás del desprecio hacia el tango y el sainete, existía un rechazo hacia los sectores populares e inmigrantes.

En el sainete *A mi no me hable de penas*, que incluye el tango “Padre nuestro” del autor y de Enrique Delfino, en su primer cuadro en el espacio de una habitación modesta, se presenta a una mujer que depende de un hombre que no trabaja. Al comienzo representa “la honestidad, el amor, la fidelidad, el sacrificio” frente a la milonguita, que las didascalías definen del siguiente modo: “Tipo de mujer ilícita, vestida con la elegancia característica de

las de su clase. Es nerviosa, insolente y charlatana” (Cuadro I, s/n). El marco es el característico de los sainetes de Vacarezza, en el que se encuentran las representaciones de rusos, italianos, porteños caricaturizados, chistes a partir del lenguaje, sobrenombres cómicos y enredos amorosos. El sainete relatará cómo el deseo de superar la pobreza lleva a Márgara a transformarse en Margot y abandonar a su marido por el lujo y las comodidades. De este modo, el siguiente cuadro se traslada a una casa lujosa que reemplaza al cabaret, en la cual si bien no hay orquesta en escena, hay fiesta, tango canción y patoteros (uno de ellos interpretado por Tito Lusiardo). Así se desarrolla la intriga melodramática, ya que Márgara no logra disimular su infelicidad en aquel ambiente en el que aún recuerda a su marido. En ese clima, un personaje denominado “Mujer Sola”, representado por la cantante de tango Azucena Maizani, “canta implorante y dolorida” el tango “Padre nuestro” (Cuadro II, s/n), el cual relata de modo invertido la historia sentimental del sainete, en tanto es la mujer la que lamenta haber sido abandonada por el hombre. No obstante, el tango se conecta con el dolor de la separación y la pérdida del amor de ambas mujeres. El tango, intensifica lo melodramático propuesto inicialmente en el sainete, en tanto acentúa el sufrimiento, promete el perdón a cambio del regreso e implora ayuda a Dios. Ello se incrementaba en tanto Azucena Maizani al cantar daba la sensación de tomar partido por lo que le sucedía a la protagonista. El tango comienza y finaliza del siguiente modo:

Padre nuestro que estás en los cielos  
que todo lo puedes, que todo lo ves,  
¿por qué me abandonas en esta agonía?...  
¿por qué no te acuerdas de hacerlo volver?...(Cuadro II, s/n).<sup>26</sup>

Según José Gobello (1977), con esta interpretación Azucena Maizani se convirtió en cancionista de tangos. El propio Delfino la había descubierto en un cabaret y la convocó para estrenar el tango en el sainete. El mismo la conocía porque cantaba en el cabaret Pigall. De este modo, Maizani incidió en la evolución del tango canción, aportando una nueva manera de cantar, en tanto era una declamadora con gran intensidad expresiva que otorgaba valor a cada palabra, ya que provenía de la canción campera que planteaba una

---

<sup>26</sup> El tango se encuentra en forma completa en la publicación del sainete aquí consignada.

interpretación sobria. En este sentido, se diferenciaba de la forma de interpretación de Manolita Poli o Sofía Bozán, cuyos modelos habían sido las tonadilleras. A lo cual Gobello (1977, 884) añade: “Ha de haber sido Azucena quien encontró por primera vez el modo de cantar el tango ¿En qué consiste ese modo? Dicho rápidamente en dar más importancia a la letra que a la música. El cantor de tangos cuenta más que canta”. Entre 1921 y 1922 el tango canción se encontraba en una encrucijada. Al imponerse en las representaciones teatrales de los sainetes, existían autores de tonadillas que componían tangos y, por lo tanto, ahondaban una tendencia al cuplé o al tango azarzuelado. Sin embargo, se produjeron una serie de innovaciones que generaron una evolución del tango canción hacia otras formas. Una de ellas fue el desarrollo y la aparición de diversos cantores, siendo el primero Carlos Gardel que inventó la manera de cantarlo, quien en 1923 grabó una gran cantidad de tangos muchos de los cuales recogían los éxitos teatrales. Asimismo, en 1922 surgieron Ignacio Corsini que era intérprete en el sainete y José Muñoz; en 1923 se sumaron Maizani y Rosita Quiroga. Otros cantores fueron Ada Falcón, Agustín Magaldi y Mercedes Simone. Por su parte, Francisco Canaro incorporó a su orquesta la figura del cantor.

En *A mi no me hable de penas*, luego del tango canción, se prosigue la alternancia entre lo cómico y lo melodramático propia del género. Lo primero se consigue con las caricaturas de los inmigrantes, la comicidad verbal del cocoliche y el empleo de un idioma propio en el caso de Monteagudo, a partir del lenguaje jurídico. Además, cuando los personajes irrumpen en la fiesta intentando recuperar a sus mujeres, se enfatiza el contraste entre la pobreza y la riqueza, y se desarrollan los planteos del tango:

Monteagudo: Usted también se encegució al brillo de estas luces artificiales y este lujo deshonesto. Y como todas las que no saben resignarse en la pobreza, creyó que la felicidad radicaba en esto, los vestidos, las alhajas, el departamento, el auto, el ventilador, la estufa, el chitronier, la mucama y la pianola... ¡Pero hágame el favor, m' hijita!... ¿Dónde está el amor?... ¡Si el amor es cosa de Dios y Dios no sabe de vestidos a la moda, ni entiende de gobelinos! (Cuadro II, s/n).



Ello lleva al arrepentimiento de Margara quien regresa al hogar humilde en el cuadro tercero, en el que recibe el rechazo de Carlos ya reformado y deseoso de trabajar, que la llama “senora artificial” y sentencia las ideas centrales del sainete: “La pobreza material de esta casa es mas noble y mas honrada que toda aquella miseria moral envuelta en oro!”. Sin embargo, el final permanece abierto al consuelo, ante la posibilidad de que algun dıa Carlos regrese.

Por lo tanto, en este sainete se traslada el ámbito del cabaret a una fiesta en un ámbito privado y se anula la presencia del baile del tango; ademas se enjuician los deseos de lujo y diversión frente a la pobreza en la que es posible el verdadero amor. Se trata de una perspectiva claramente populista, que olvida la dominación que ejercen los sectores hegemónicos sobre la cultura popular y la clase trabajadora.

Los sainetes *Todo el año es carnaval* y *Chacarita*, no proponen lugares conflictivos como el espacio tabú del cabaret sino zonas que se encuentran ligadas al barrio como un salón de baile de carnaval y un café cantante de la ribera de La Boca. El primer sainete predominantemente cómico, en su primer cuadro se ubica en una calle del barrio de Villa Crespo en vísperas de carnaval, con un conjunto de enredos amorosos entre diversas parejas, de las cuales una de ellas posee un tono melodramático. All se encuentran las representaciones de inmigrantes gallegos y portugueses caricaturescos, ademas de la imagen diferenciada y seria del criollo (el personaje Segundo). El segundo y tercer cuadro transcurren en el exterior y luego en el interior de un salón-teatro preparado para el baile de carnaval, en el que se presentan máscaras y música, ademas de continuar con la comicidad a través del inmigrante transformado en patotero. Más tarde, el clima se torna dramático con la inclusión del tango “Taln-Taln”, interpretado por un cantor que no representa ningún personaje y desligado de la acción del sainete relata la historia dramática de un viejo criollo llamado Don Juan. Este es un trabajador que viaja en el tranvía, que contrasta con patoteros y milongueras, representaciones ausentes en el sainete. El tango comienza con una descripción del barrio que se vincula con los espacios de la obra, en el que conviven canillitas, inmigrantes, patoteros, milongueras y criollos:

Taln, taln, taln,  
Pasa el tranvía por Tucumán.

¡Prensa, Nación y Argentina!  
Gritan los pibes de esquina a esquina.  
¡Ranca e mañana, torane e pera!  
Ya viene el tano por la vereda.

Detrás del puerto,  
Ya sube el día,  
se van los pobres  
a trabajar,  
y a casa vuelven  
los calaveras  
y milongueras  
a descansar...

Talán, talán, talán,  
sigue el tranvía, por Tucumán.  
Del acoplado en un banco,  
muy pensativo viaja don Juan,  
un viejo criollo que hace treinta años  
en las estibas se gana el pan.  
Está muy triste desde aquel día  
que su hija ingrata dejó el hogar,  
siguiendo el paso de aquel canalla,  
que por su puerta lo vio rondar...

Talán, talán, talán,  
se va el tranvía, por Tucumán.  
pero al llegar cerca del bajo,  
un auto abierto se ve cruzar,  
en el que vuelve la desdichada,  
medio dopada de humo y champán.

El pobre viejo la reconoce  
y del tranvía se va a largar,  
pero hay amigos que lo contienen  
y el auto corre... No se ve más. (Cuadro III, s/n).

De este modo, el tango introduce un subrelato ajeno al sainete, que narra la disímil historia de una milonguera desde el punto de vista condenatorio del padre. Aquí, la denominada milonguera es descripta negativamente, en un tango que introduce de forma abrupta el contraste dramático, lo cual también teñirá al sainete en el que se desarrolla la fiesta de carnaval, ya que entre el baile del tango y la música de "Talán-Talán" -que se reitera en el cierre- se produce un melodramático final en el que el criollo Segundo se venga de la mujer que lo traicionó. Así detallan las didascalias: "Mientras bailan, Segundo la abraza con la izquierda por detrás del cuello y con la otra mano, levemente, silenciosamente, la va ahorcando. Todos creen que es una figura del tango. Pesadamente, cae el cuerpo de la mujer. Para la música" (Cuadro II, s/n).

Por lo tanto, se presenta una desconexión entre la intriga del texto dramático y el tango canción, que es predominantemente narrativo; si bien, ambos coinciden en el desprecio al cabaret, en el sainete se plantea de modo menos explícito al desplazarlo por un ámbito barrial popular, mientras que en el tango sucede de modo directo al enjuiciar a la milonguera.

En *Chacarita*, en el café cantante se presenta una orquesta en escena y dos cantantes. Una es la Gaucha (la siempre melodramática Manolita Poli), "célebre cancionista criolla en su nuevo repertorio de tango, estilos y tonadas" y la otra es la caricaturesca Bella de Sorrento (Ada Cornaro) que canta *canzonetas* de su tierra. La escenografía muestra al bar desde donde se visualiza el Riachuelo. Completan el cuadro sainetero el Tano 33, interpretado por Enrique Muñño que construye la maquieta de un italiano miedoso, que posee una amplia verbosidad en cocoliche y reitera el latiguillo cómico "Yo soy un tipe moderno"; Quijano, un provinciano aporteñado; el pintor Padilla; Rosario y Monumento, cantantes andaluces; Cascotito, "la percanta criolla de la melenita a la *garcon*" que fuma y bebe como un hombre; dos carteristas, algunos marineros estadounidenses y un genovés dueño del café. De este modo comienza la acción con diversos números cantados, peleas, la

comicidad verbal del cocoliche y las caricaturas. En el mismo, se desarrolla un triángulo sentimental, en cuyo despliegue interviene el tango “No le digas que la quiero”, cantado por Manolita Poli, el cual sintetiza el sentimiento de Chacarita (Eliás Alippi), un compadrito criollo que antes del inicio del tango ingresa al bar y relata su historia de desengaño amoroso con la Gaucha. Chacarita cuenta que ella lo traicionó, le “batió la cana” y a causa de ello estuvo dos años preso. Así, en estos relatos acerca de su pasado introduce lo criollo desde el lenguaje, en este caso ligado a la representación del compadrito y a lo sentimental:

Es que vos no sabés lo que es esto de andar con un cariño atravesao aquí ¿Has visto como se agarra a la tuerca un tornillo que el tiempo lo ha amojosao? ...Así la tengo de agarrada al corazón ¡Qué no hice ya por arrancármela de adentro! Pero es inútil Naranja. Yo debo estar condenao. Si hasta el nombre que me han puesto va diciendo mi destino ¡Chacarita!...Pero el que muere, ¿sabés? va apuntando en la aliviada, porque sabe que, al fin, arrea con todo. Lo peor es vivir...Y vivir de esta manera, sin saber qué juego se te va a dar...olfateándole a la suerte como perro a la osamenta (Cuadro I, s/n).

El tango se encuentra completamente entrelazado en la acción dramática ubicado en la mitad del primer cuadro y sintetiza el conflicto de la prehistoria de Chacarita al mismo tiempo que anticipa su desarrollo. El tópico de este tango es el de la traición y el abandono, que puede ser castigado o perdonado:

#### I

Suena tango quejumbroso,  
Compadrón y callejero,  
Como suena en la tristeza  
Mi abatido corazón.  
Y si ves a mi querida,  
No le digas que la quiero,  
Porque ya me da vergüenza

De pensar en su traición.

Suena tango, y si con otro  
Ves que baila a tu sonido,  
No le digas que me oíste  
Tu rezongo acompañar.  
Yo no quiero que ella sepa  
Las angustias que he sufrido,  
Y que desde aquella tarde,  
No hago más que sollozar.

¡Tango!...  
Melancólico testigo,  
Y el único amigo  
De mi soledad.  
¡Tango!...  
En las vueltas del destino,  
Quizá en mi camino  
La vuelva a encontrar.

## II

Pero entonces sin rencores,  
Ni deseos de venganza,  
Mi perdón le dará abrigo...  
Y el lamento musical  
De este tango hecho a girones  
De dolor y de esperanza,  
Será el grito que la acuse  
De haberme hecho tanto mal (Cuadro I, s/n).

En el cuadro primero, se reitera el triángulo amoroso en las parejas cómicas Tano-Bella-Quijano, con peleas caricaturescas entre los hombres traicionados por la mujer, hasta que cierra con el enfrentamiento dramático entre Chacarita y Padilla, un pintor, con quien escapa la Gaucha. Chacarita, decidido a recuperarla, se enfrenta con Padilla y la Gaucha lo defiende porque descubre un amor incontrolable. A partir de allí, en los dos cuadros siguientes continúa la alternancia entre los personajes cómicos y el triángulo melodramático. En el último cuadro se escenifica la historia que el tango había anticipado, ya que la Gaucha es la mujer doblemente traidora, ahora que se suma su acción contra Padilla, a quien visita: "Yo que fui la infame, la traidora, y quiero que él me castigue, que me mate o me perdone" (Cuadro II, s/n). El conflicto se resuelve a partir de la entereza de ambos hombres, Padilla la perdona y Chacarita, en su firme lealtad de compadrito, se entrega a la policía para salvarla. La mirada final es cómica ya que se reproduce el mismo conflicto en el triángulo caricaturesco.

En efecto, tanto el sainete como el tango proponen una representación positiva del compadrito, si bien en el tango se trata de un personaje popular más indefinido asociado a los valores de aquel: valiente, sentimental y leal con su mujer, a quien perdona. Es decir que, el desplazamiento del cabaret reemplazado por el bar de barrio significa una apuesta a los valores de este último y de aquellos que lo habitan, en especial del compadrito como representación de lo criollo. Aquí la cantante de tangos, representación de la traidora, se agrega al enjuiciamiento de la milonguita característico en los sainetes anteriores del autor.

Desde el inicio de *Cortafierro* se oye y se baila el tango en una pieza pobre, en la que se indica "atmósfera de lujuria y de delito. Al son de un bandoneón y dos guitarras, el mayor número posible de parejas bailan un tango canallesco" (Cuadro I, s/n). La representación de los ladrones se completa a partir del empleo del lunfardo, entre los que se encuentran los compadritos Manchao y Cortafierro, además del Tano Sentimiento, que es caricaturesco. En el primer cuadro se desarrolla el triángulo amoroso que se resuelve con el enfrentamiento violento entre ambos compadritos por una mujer, la Chaira. En el segundo cuadro, Cortafierro desea regenerarse, planifica escapar al campo y trabajar lejos de este "arrabal oscuro", pero la Chaira no lo quiere "regenerao y cobarde sino pendenciero y peliador". Así, a causa de la mujer, se produce la caída del personaje en el delito, la cárcel, y, finalmente, la muerte. En el último cuadro, se completa la representación negativa de la

mujer quien en un recorrido similar al de una milonguera, en búsqueda de ascenso social vive con un doctor en un lujoso chalet -que reemplaza al cabaret-. Allí se desarrolla una fiesta en la que una de sus antiguas amigas arrabaleras, la Pichona (caricatura realizada por Olinda Bozán), canta un tango orillero. Este se relaciona con el ambiente delictivo del sainete ya que posee lunfardo -jerga que al igual que en el sainete se asocia al delito más que identificar lo popular- y relata la historia sentimental de un pobre “punga y una paica” de gran similitud, aunque tango y sainete no coinciden en todos los detalles. Este se denomina “¡Araca, corazón!”:

Araca, corazón... callate un poco  
y escuchá, por favor, este chamuyo  
si sabés que su amor es todo tuyo  
y no hay motivo para hacerse el loco  
¡araca, corazón... callate un poco!

Así cantaba  
un pobre punga,  
que a la gayola  
por culpa de ella  
fue a descansar,  
mientras la paica con sus donaires,  
por esas calles de Buenos Aires  
se echó a rodar.

Más como todo se acaba en esta vida  
una tarde salió de la prisión  
y buscándola anduvo hasta trovarla  
y de esa suerte, dicen, que le habló:  
Araca, corazón... Te quise tanto  
no sé si por mi bien o por mi mal  
olvidemos las cosas que pasaron

y volvete conmigo al arrabal.

Volver no puedo  
dijo la paica,  
el amor mío  
resueltamente  
ya se acabó.  
Pasó una sombra  
sonó un balazo,  
cayó la paica  
y una ambulancia se la llevó.

Y otra vez en las horas de la noche  
cuando duerme tranquilo el pabellón,  
desde la última celda de la cárcel  
se oye cantar del punga esta canción:  
Araca, corazón, callate un poco  
y escuchá, por favor, este chamuyo  
si sabés que su amor nunca fue tuyo  
y no hay motivo para hacerse el loco.  
¡Araca, corazón... callate un poco! (Cuadro IV, s/n).

Sostiene Gobello (1977) que se trata del prototipo del tango con argumento, caracterizado además por un letra muy extensa que se distancia de la síntesis propia del tango, como sucede en otras producciones del autor.

De este modo, el tango amplifica el conflicto melodramático del sainete, colocando en el centro al compadrito sentimental, traicionado por una mujer cercana a la figura de la milonguera, que es representada negativamente. Nuevamente, se trata de la misma operación de desplazamiento del cabaret y de aquellos que lo habitan, ejecutada en los sainetes ya analizados del autor. En el sainete *En la escuela de los zonzos*, eso se reitera fortalecido por el tango "Julián Navarro" cantado en el primer cuadro, que retrata al



compadrito traicionado por una mujer. La siguiente es la primera estrofa que fue cantada por Samuel Giménez:

Aquí estoy otra vez. Y he venido  
Desafiando el rigor de la suerte  
A buscar o la vida o la muerte  
En los barrios de mi perdición.  
Más no sé al corazón qué le pasa  
Que la música aumenta su pena  
Y al compás de este tango que suena  
Se estira y encoge como un bandoneón.

En el cuadro segundo un personaje femenino caricaturesco (Olinda Bozán) canta el tango “Se acabaron los otarios”. A diferencia de otros anteriores, este sainete finaliza positivamente con la unión del compadrito sentimental con Mecha, perteneciente a una orquesta de señoritas.<sup>27</sup>

*El conventillo de la Paloma* se vincula con esta serie de sainetes, en tanto practica la mezcla sainete-tango, desplazando al cabaret y colocando otra vez en el centro de la escena al espacio del conventillo, así como a la figura del compadrito denominado Villa Crespo que representa la cultura del barrio y a Paloma, una mujer bella que huyó de “los bodegones del Bajo” para regresar a un barrio de trabajo. A partir de la alternancia entre la pareja central y las parejas cómicas de inmigrantes y porteños, Vacarezza, fiel al primer modelo del sainete cómico y sentimental, incluye un tango canción en la fiesta del conventillo en el tercer cuadro. El mismo se denomina “Atorrante” y es interpretado por el personaje de la porteña rea Doce Pesos (Libertad Lamarque), que forma una pareja caricaturesca con otro porteño llamado Seriola (Tito Lusiardo). El tango se incluye a pedido de Mariquiña, quien le solicita: “Entonces canta tú Doce Pesos, uno de esos tanguitos tan lindos que hablan de malandrines enjrupidos y pircantas imberretinadas”:

---

<sup>27</sup> Otros actores que intervinieron en el estreno fueron Libertad Lamarque (como una milonguera) y Santiago Arrieta (Cortafierro), ambos más tarde se destacarían en los comienzos del cine sonoro y en las mezclas cine-tango.

Atorrante bien vestido  
malandrín de meta y ponga  
que hoy brillás en la milonga  
y la vas de gran señor.  
Te engrupieron las bacanas  
y a la mina santa y pura que aguantó tu mishiadura  
y en la mala te cuartió,  
la largaste por baranda,  
y de pena, ¡pobrecita!  
hoy está enferma y solita  
consumiéndose por vos

¡Atorrante!... ¿Decí si no te da vergüenza  
que al verte pasar,  
piense de vos la gente lo que piensa  
y no haga más que hablar?  
Propiamente, hay que ser más que careta  
pa hacerse el gran bacán,  
mientras está enferma sin receta  
y con dos pibes que le piden pan.  
¡Más no importa! Cuando el mazo  
se te gaste en el baraje  
y te amure el bacanaje  
por un punto más allá,  
ya verás pobre atorrante  
pelandrún arrepentido,  
si el dolor que ella ha sufrido  
vos también no sufrirás.  
¡Y en el trance peliagudo  
de las últimas boquiadas,  
pedirás un vaso de agua,

y ni Dios te lo dará!... (Cuadro III, s/n).

Se trata de un tango en el que abundan los términos en lunfardo, de modo similar al tango “¡Araca, corazón!”, incluido en el sainete anteriormente comentado. En ese sentido, el tango establece un contraste con la diversidad de lenguajes relacionados con el cocoliche inmigratorio que predomina en el texto, si bien algún personaje como Doce Pesos emplea algunas palabras en lunfardo, el cual se relaciona con el ambiente del conventillo. En el tango se rechaza la figura de un atorrante que pretende parecer un gran señor y se desarrolla la historia sentimental de una mujer buena abandonada, la “mina santa y pura” además de humilde, quien viene a reforzar la representación positiva del barrio y del conventillo que ya se ofreció por medio de imágenes similares en el sainete. Luego del tango, el personaje Villa Crespo recita unos versos al barrio del que toma su nombre.<sup>28</sup>

Así, es posible percibir una apuesta, por parte de los sainetes de Alberto Vacarezza, al proceso de orden y domesticación del tango, que apunta a la represión del carácter prostibulario que aún pervivía en algunos de los primeros sainetes que incluyeron el tango canción. De modo que, en sus obras se intensifica la refuncionalización sentimental y moral, que se puede observar en el desplazamiento del cabaret reemplazado por los espacios barriales populares, así como en la representación negativa de la milonguera, del patotero y en el protagonismo del compadrito.

### **3. Prácticas de cruce en los sainetes de Manuel Romero: la defensa del tango y el cabaret**

Se pueden estudiar diversas operaciones de mezcla en la obra de Manuel Romero (autor dramático, letrista de tangos, director de revista porteña y luego director cinematográfico). La crítica contemporánea lo denominó autor “milonguero”, “mercantilista”, “cursi” y “sensiblero”, además de considerar que aplicaba reiteradamente

---

<sup>28</sup> En 1930, en el mismo Teatro Nacional, hubo otra temporada de *El conventillo de la paloma*, en cuyo programa ya se indicaban las 992 funciones (Libro de Programas de Argentores). En esa segunda temporada se anunciaba el tango “Padrino Pelao” (1930), con letra de Julio A. Cantuarias y música de Enrique Delfino, interpretado por Tita Merello.

recursos vulgares y recetas pensadas para atraer al público y generar éxitos. Más tarde, sus sainetes fueron olvidados -salvo escasas menciones- al considerarlos de un autor “menor” del género; nunca fueron estudiados ni reeditados y hoy subsisten en las primeras ediciones de las revistas populares de la época. Sin embargo, a pesar de ciertas repeticiones propias del género, introdujo novedosos y originales intercambios estéticos. Sus producciones fueron esenciales en la evolución de la segunda fase del sistema misceláneo, ya que plantearon múltiples mezclas tanto con el tango canción, el deporte y el cine, que luego se continuarían en la tercera fase en el cine sonoro.

El entramado entre tango y sainete en la producción de Manuel Romero articuló gran parte de su obra teatral, vinculación que, además, fue altamente productiva ya que incidió en la evolución del tango canción y del sainete de aquellos años, ubicándose entre los pioneros en dichas prácticas de cruce. Entre la larga serie de sainetes que se basaron en la atracción de los tangos, en su mayoría compuestos especialmente para las piezas, es posible mencionar: *Percanta que me amuraste* (1920), escrito en colaboración con Pascual Contursi, que tramaba un relato sobre el tango canción fundacional “Mi noche triste”, en este caso del coautor del sainete; *El Bailarín del cabaret* (1922), que se impuso ante el público sobre todo por el tango “El patotero sentimental”, de Manuel Romero y Manuel Jovés; *¡Patotero, rey del bailongo!* (1923), intentando continuar en una puesta en escena lo que el tango anterior relataba, con la inclusión del tango “Nubes de humo” de Manuel Jovés y letra de Romero; *El rey del Cabaret* (1923), escrito junto a Alberto Weisbach, continuando con la representación del patotero sentimental en el centro del sainete, en el que se cantaban “El rey del cabaret”, de Romero y Delfino y “¡Pobre milonga!”, de Jovés; *En el fango de París* (1923), donde se escuchó “Buenos Aires”, de Romero y Jovés.

Otros sainetes que incluyeron tangos, además de otras mezclas con el cine y el deporte que serán estudiadas en los próximos capítulos, fueron *El gran premio nacional* (1922),<sup>29</sup> en el que se cantaba el tango “La provincianita”, de la dupla Romero y Jovés que reincidía en el tema del cabaret, con el acompañamiento de la Gran Orquesta Típica J. Martínez. Luego del estreno se incorporó en funciones posteriores el tango “Polvorín”, ambos cantados por José Muñiz. Este último aportó el nuevo tópico del turf, inédito en las letras de entonces, ampliando las posibilidades del tango. A partir de ello es evidente que

las mezclas entre el sainete y el tango incidían en la evolución de este último, en tanto promovían la inclusión de nuevas temáticas. Asimismo, se agregaron, *El ganador de la copa de oro* (1923),<sup>30</sup> con el tango “¡Pingo mío!”, de Romero-Jovés; *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1926),<sup>31</sup> en colaboración con Mario Bernard, que se remontaba a la historia del tango en la glorieta de Hansen, en cuya escena final se escuchaba el tango “Tiempos viejos” de Francisco Canaro y Manuel Romero.

Los sainetes criollos posibilitaban la percepción de los nuevos actores urbanos y de los espacios conflictivos de ciudad. Sin embargo, no postulaban la necesidad de transformación de ese mundo. *Percanta que me amuraste*, transcurre en el espacio del bulín y ofrece representaciones de los sectores populares, tal como describe el tango canción “Mi noche triste” que la orquesta interpreta desde el comienzo de la pieza. Este sainete practicó la mezcla teatro-tango a partir del desarrollo en una puesta en escena de la historia que el tango narraba, tal como ocurrió más tarde en *¡Patotero, rey del bailongo!*.

La denominación de “milonguero” que la crítica periodística de la época le otorgó al autor, seguramente se refería a su predilección por los ambientes de cabaret y aquellos que los habitaban, hacia quienes Romero postula una encendida defensa. Es decir que, en sus sainetes con tangos cobran protagonismo el cabaret, el patotero y la milonguera. Ello apunta a una reivindicación del tango, de sus espacios, de sus representaciones y a la defensa de la apropiación del mismo por parte de distintos sectores. Fundamentalmente, se concentran en las representaciones de los sectores altos: en sus espacios de lujo, como los cabarets y las suntuosas casas. Además, varios de ellos se centran en la figura del patotero, que es el niño bien que concurre al cabaret, si bien las representaciones de los sectores populares no son completamente desplazadas, en tanto la milonguera cobra a veces un lugar protagónico. Mientras que los músicos de tango, los inmigrantes y los trabajadores permanecen en lugares secundarios. Es posible pensar que todo eso significaba una apuesta al ascenso social, por parte de los sainetes de Manuel Romero, pero con la peculiaridad de sostener intactos los valores de las culturas populares.

---

<sup>29</sup> Revista *La Escena*, Año V, N° 65, 10 de julio de 1922, s/p. Estrenado en el Teatro Politeama el 28-6-1922, por la Compañía Vittone-Pomar.

<sup>30</sup> Revista *La Escena*, Año VI, N°90, 10 de setiembre de 1923, s/p. Estrenado en el Teatro Porteño el 10-8-1923, en el momento en que Romero queda a cargo de la dirección del teatro.

<sup>31</sup> *La Escena*, Año X, N° 457, Marzo de 1927, s/p.

Eso se evidencia en *El bailarín de cabaret*,<sup>32</sup> en la que Ignacio Corsini cantó “El patotero sentimental”. La interacción entre el sainete y la evolución del tango canción fue notoria en el caso de este intérprete, que comenzó en la compañía de José Podestá y a partir del estreno de “El patotero sentimental” se consagró como cantor del tango canción.<sup>33</sup> Con este tango Romero incorporó personajes como el patotero, que planteó una renovación aportada por los contactos con las representaciones del sainete. Según José Gobello (1977), la innovación temática que aportó este tango junto a “Polvorín” que había sido incorporado ese mismo año en otro sainete, fue en ambos casos fundamental para su evolución. Sostiene el historiador que de este modo Romero “salvó al tango” de la tentación del cuplé, la poesía rufanesca y la canción campera, a lo cual nosotros agregaríamos que fueron los intercambios sainete-tango las que lo orientaron hacia esa nueva tendencia y a la incorporación de nuevos tópicos.

Se trata de un sainete tragicómico, el cual en un comienzo se concentra en la comicidad verbal de un único personaje caricaturesco, denominado Pirincho, criado de un hombre rico llamado Agüeros. Los elementos melodramáticos alrededor de ambientes porteños de lujo predominan en la pieza en la que se entraman procedimientos característicos tales como la pareja imposible, el triángulo amoroso y la presencia de secretos. En un ambiente concentrado en el microcosmos familiar, Agüeros, un personaje de la noche porteña distanciado de esa vida, se comprometió a proteger a la hija de un amigo que murió, de la cual se enamora. El conflicto se desata a partir del triángulo melodramático, ya que ella quiere a “un perdido, un borracho, un vicioso incorregible” (Cuadro II, s/n). Luego, la acción se traslada al cabaret. Allí entre el lujo, el champagne, el fox-trot y el tango, en un comienzo se juega con la comicidad de una familia de inmigrantes

---

<sup>32</sup> Estrenado el 12 de mayo de 1922 por la Compañía César Ratti en el teatro Apolo. Publicado en *La escena*, N° Supl. 63, Buenos Aires, 12 de junio de 1922.

<sup>33</sup> En el sainete el tango muchas veces era la atracción principal, el público pedía que se repitiera y eso podía traer problemas con el capocómico de la compañía, tal como lo evidencian algunos testimonios de la época: “Un domingo, antes de la sección vermouth, César Ratti fue a pedirle a Corsini, por una “cuestión de tiempo” (¿o de celos artísticos?), que hiciese un solo *bis* con el tango. El galán-cantor, siempre respetuoso, accedió al pedido. Pero he aquí que en plena función, ante la insistencia calurosa del público, el director de la compañía debió conceder que el tango se repitiera...¡cinco veces más!” En 1925 Corsini formó su propia compañía con Gregorio Cicarelli, después trabajó con Luis Arata, hasta que en 1928 abandonó momentáneamente el teatro. En ese año y en 1929 se presentó como cantor solista en el Cine Teatro Astral en el que actuaba después de la película principal concretando mezclas cine-tango (Pesce, 1998, p.1719).

italianos caricaturescos. Lo colectivo, la fiesta, la familia de inmigrantes, los patoteros, las mujeres, plantean el contraste de clases a partir de lo cómico. Posteriormente, se presentan dos figuras antitéticas del patotero: Troncoso, prototipo del niño bien que se divierte con las mujeres y Lorena (Ignacio Corsini), a quien llaman “el rey de los patoteros” que critica este accionar y expresa: “¿Acaso un patotero no puede tener alma?” (Cuadro III, s/n). Así, la representación del patotero sentimental del sainete, luego es reforzada por el tango canción que también postula la refuncionalización emotiva de esta figura, al mostrar su cara íntima y compasiva y recurrir a los tópicos amorosos del arrepentimiento, la soledad y el castigo:

Patotero  
Rey del bailongo;  
Patotero  
sentimental,  
Escondes bajo tu risa  
muchas ganas de llorar.

Ya los años  
se van pasando  
y en mi pecho no entró un querer.  
En mi vida tuve muchas, muchas minas  
pero nunca una mujer.

Cuando tengo dos copas de más  
en mi pecho comienza a surgir  
el recuerdo de aquella fiel mujer  
que me quiso de verdad  
y yo ingrato abandoné.

De su amor me burlé sin mirar  
que pudiera sentirlo después,  
sin pensar que los años al correr

iban crueles a amargar  
a este rey del cabaret

¡Pobrecita  
como lloraba  
cuando ciego  
la eché a rodar!  
la patota me miraba  
y no es de hombre el aflojar.

Patotero  
rey del bailongo  
de ella siempre  
te acordarás  
hoy reís... pero tu risa  
solo es ganas de llorar.

El tango promueve la refuncionalización desde lo sentimental, a partir de la representación del patotero como un hombre solitario que sufre y es capaz de amar. Además la música plasmaba el lamento del patotero junto a la forma de interpretación del tango canción por parte de Corsini, en quien lo sentimental poseía gran intensidad.

El sainete continúa con la historia de Agüeros que reincide en la vida nocturna y se agrega a las figuras anteriores del patotero sentimental. Entonces, se suceden escenas típicas de cabaret, con baile de tango compadrito y cantantes, hasta el reencuentro de la pareja. Sólo en el cierre del sainete se presenta un rechazo moral hacia aquel ambiente. Es decir que, tango y sainete intentan equilibrarse mutuamente, narrando cada uno sus historias sentimentales. Además, el sainete despliega las matrices de teatralidad del tango, materializa el ambiente y las representaciones. En ese sentido, ofrece un marco escénico que otorga mayor fuerza dramática al tango y, por su parte, éste último, a partir de su síntesis poética plasma la figura del patotero sentimental, representando su interioridad y su sufrimiento.



En la primera publicación de *El rey del cabaret*,<sup>34</sup> en la portada de la revista se presentaba una fotografía coloreada del cabaret con una orquesta con varios bandoneones, lujo, bailarinas y numerosos concurrentes en las mesas. En este sainete se intensifican las mezclas incluyendo dos tangos con letra de Romero: “¡Pobre milonga!” con música de Jovés, cantado por Eva Franco y “El rey del cabaret”, con música de Delfino, cantado por Juan Ferrari. Además, se agregaban los siguientes números musicales “Una canción de amor”, shimmy de Delfino, cantado y bailado por las señoritas Turguenova, Suárez y Villalba; “¡No se puede con Luis Angel!” gato milongueado de Delfino, cantado por Antonia Volpe.

A partir del primer cuadro la acción comienza directamente en el cabaret, en el que Coralito y La Firpo bailan juntas un shimmy y se pelean por Narciso “el rey del cabaret”, una nueva versión del patotero sentimental a quien el Loro describe:

Nunca entra a la sala hasta la hora de las variedades, pa exhibirse mejor, ahora se sienta, adoptando la postura más elegante posible; de perfil, siempre, porque le han dicho que está más mono; tieso, casi estatuario, como diciendo: Aquí estoy pa que las mujeres me admiren. ¡Yo soy el rey del cabaret! (Cuadro I, s/n)

Además de un grupo de personajes cómicos, se presenta la figura de la milonguera, Mireya, que es orgullosa y rechaza al patotero porque no muestra respeto hacia ella. Este personaje nacido en el sainete recorrerá más tarde diversos films de Manuel Romero, como representación de la milonguera. Luego del ambiente festivo creado por los números musicales, se introduce el tango “Pobre Milonga” que canta Mireya (Eva Franco), completamente involucrado en la acción, sobre una milonguera a la que también denomina “Milonga”. “Pobre Milonga” ofrece una mirada menos edulcorada que la del tango “Milonguita”, de Samuel Linning, en tanto narra el típico desengaño amoroso, en este caso cantado por una milonguera orgullosa que evita una representación condenatoria, si bien

---

<sup>34</sup> Estrenada el 21 de abril de 1923, en el teatro Smart, por la Compañía Simari-Franco. Publicada en *La escena*, N° Supl. 76, Buenos Aires, 28 de mayo de 1923. Otros actores eran Eva Franco (Mireya), Tomás y Leopoldo Simari, Marcos Caplán. Participó como bailarina María Turguenova, quien desarrollaría como actriz una serie de películas dirigidas por José Ferreyra, en esta misma década.

impera el punto de vista miserabilista. Además, se preanuncia el protagonismo femenino que después van a exhibir sus films.

¡Milonguera! Lo quiso tu suerte  
y siempre pa todos milonga serás...  
Hasta que te sorprenda la muerte,  
ni amor, ni consuelo, ni nada tendrás...  
¡Milonga!  
Nadie cree que sos buena  
tu martirio se prolonga  
y se ríen de tu pena  
¡Milonga!  
Tienes que vivir cantando  
aunque tu dolor se oponga,  
pues si ven que estás llorando  
¡Milonga!  
Todos dicen que es chiqué...  
¡Pobre Milonga!  
Es inútil que pretendas escaparte  
¡Pobre muchacha!  
no hallarás quien se interese por salvarte  
¡Siempre Milonga,  
has de morir!...  
Condenada a ser capricho,  
a no ser jamás mujer  
¡Pisoteada por el mundo  
que mal fin vas a tener!...  
¡Milonguera!... Tu amor entregaste  
a un hombre que nunca lo supo apreciar...  
Para él fuiste la eterna milonga  
que sabe tan solo beber y bailar...

Llorando,  
le pedías que creyera  
en tu pena tan sincera  
y él decía desconfiando...  
¡Milonga!  
¡Que ganás con engrupirme!  
Que tu amor es puro y firme...  
¡Salí de ahí, que estás borracha!...  
¡Milonga!  
No tomés tanto champán  
¡Pobre milonga!  
para todos sos un cuerpo que se vende,  
frágil muñeca sin corazón...  
Sin embargo por las noches  
en las casas de pensión,  
interrumpen el silencio  
tus sollozos de dolor...  
¡Milonga!...

En el segundo cuadro, en una habitación modesta, se completa la representación positiva de la honesta y digna milonguera Mireya, que trabaja de día como costurera y mantiene a su padre enfermo, necesidades que justifican su oculto trabajo nocturno. A partir de aquí continúa la trama sentimental, puesto que Narciso intenta ofrecerle lujos y comodidades y ella nuevamente lo rechaza a pesar de sentir una atracción por él. El tercer cuadro, transcurre en el ambiente de sensualidad del cabaret y se concentra en la figura del patotero, por medio de citas al tango "Patotero sentimental" insertas en el diálogo, además del tango "El rey del cabaret", que se entrelaza en el relato para narrar la historia de Narciso:

Era un mozo bacán y arrogante,  
bien peinado al Coty y con gomina,

por el cual se trezaban las minas  
mendigando una frase de amor...  
Le llamaban rey de la milonga  
y mujer que pasó por su lado,  
en sus brazos de niño mimado,  
sin esfuerzo ninguno cayó.

Rey del cabaret,  
rey sin corazón,  
las mujeres te perdieron  
con su torpe adoración,  
Rey del cabaret,  
vivís sin amor  
y por tu alma pasa siempre  
una sombra de dolor...

Pero al fin se cruzó en su camino,  
una paica de gran entereza,  
A quien no dominó su belleza  
y esa fue, la que a todas vengó...  
El calor de la marca de fuego,  
transformó su capricho en cariño  
y aquel taita lloró como un niño,  
mendigando una frase de amor...

Rey del cabaret,  
¡cómo la querés!  
A qué andás disimulando  
si olvidarla no podés...  
Rey del cabaret  
sufrés por amor...

y hoy sentís en tu alma herida  
los pinchazos del dolor...

Los tangos de Manuel Romero son narrativos, por lo cual abren subrelatos dentro del sainete que se insertan perfectamente en la acción. Poco después, en la mirada final de la obra se efectúa la defensa de la figura de la milonguera y la reforma emotiva del patotero. Se ofrecen dos posiciones antitéticas, por un lado el novio de Mireya, quien no conocía su actividad nocturna la designa “¡ramera!”, y por otro, Narciso responde defendiéndola: “¡Cuánta maldad hay a veces en la misma honradez! (...) prototipo de la moral jesuítica y brutal” (Cuadro III, s/n). De este modo, el sainete a partir de sus operaciones de representación discutía los valores morales hegemónicos y proponía otras configuraciones de sentido, rescatando a la milonguera como una digna y sentimental trabajadora, así como proponiendo la posibilidad de la reforma del patotero.

*En el fango de París* (1923),<sup>35</sup> en el que se cantaban el shimmy “París” y el tango “Buenos Aires”, predominan los ambientes de lujo para dramatizar un relato eminentemente melodramático con secretos, muertes y triángulos, que comienza en el barrio chino de San Francisco de California y finaliza en los suburbios de París. A partir de un triángulo amoroso, se desata una intriga por la cual un hombre se escapa con el hijo a Buenos Aires, abandonando a su mujer por traidora y matando al rival. Así se traslada la acción a una estancia argentina, en la que el hijo ya es mayor, conoce la verdad y decide partir en búsqueda de su madre. En el último cuadro, en París, en una miserable taberna que reemplaza al ambiente del cabaret se encuentra con la sombría madre, Mabel, que atiende el bar junto a los taberneros ladrones. Allí, canta Huguette (Manolita Poli) un shimmy denominado “París” sobre los bajo fondos y acerca de una figura relacionada de modo indirecto con la madre. Luego, cantan “Buenos Aires”, en el que impera la nostalgia por la ciudad, las noches porteñas, la farra, la milonga y el tango. Este tango se concentra en la representación de Buenos Aires por medio de su identificación con la música ciudadana, expresión de la cultura popular. Por su parte, el sainete desarrolla la figura de la milonguera, defendida por el hijo David que la ve como una víctima.

<sup>35</sup> Estrenada el 22-2-1923 en el Teatro Maipo, por la Compañía Mary-Morganti-Gutiérrez. Publicada en *La escena*, N° Supl. 74, Buenos Aires, 14 de mayo de 1923.

Por lo tanto, los sainetes con tangos de Manuel Romero analizados aquí, podrían denominarse sainetes morales, en los cuales se promueve la reforma de personajes como el patotero o la milonguera.

#### 4. Las mezclas sainete-tango-revista en el teatro de Enrique Santos Discépolo

Enrique Santos Discépolo realizó un conjunto de obras que se inscriben en el sistema misceláneo característico del teatro por secciones y más tarde del primer cine sonoro. Su carácter de artista polifacético quizás en ese aspecto uno de los más emblemáticos junto a Manuel Romero, posibilitó una práctica de intercambios sin necesidad de recurrir a otros colaboradores. Era poeta de tangos, compositor, actor, director de teatro y cine, autor dramático y guionista. Estas mezclas proponían una sintaxis heterogénea a la prescripta por las regulaciones hegemónicas. En efecto, dicha simbiosis se realizaba entre géneros considerados menores o “subalternos” por la cultura legítima.

En el teatro incursionó en los artificios más típicos del espectáculo popular, permaneciendo en las reglas de esos géneros, mientras que el artista innovador y crítico cercano a estéticas como el grotesco criollo lo podemos encontrar sobre todo en sus tangos, además de su único grotesco teatral *El organito* (1925) -escrito en colaboración con su hermano Armando-, así como en algunos de sus trabajos como actor cercanos al grotesco, tales como el de Severino en una puesta posterior al estreno en 1923 de *Mateo*, de Armando Discépolo, que luego también realizó en el cine.<sup>36</sup>

En sus trabajos como autor y actor tanto teatral como cinematográfico, se encuentra cerca del sainete, género que inició todas estas mezclas que luego fueron continuadas por la revista porteña y la industria del cine. Comenzó como actor a los dieciseis años, en la compañía de Roberto Casaux en la obra *El chueco Pintos* (1917), de su hermano Armando y Rafael De Rosa, con el seudónimo E. Santos. A continuación, escribió sus primeras piezas teatrales: *Los duendes* (1918), en colaboración con Mario Folco;<sup>37</sup> *El señor cura*

<sup>36</sup> La puesta en escena fue una reposición efectuada en 1925. El estreno de 1923 fue con otro elenco en el cual no participó Enrique. La película también se denominó *Mateo* (1937) y fue dirigida por Daniel Tinayre.

<sup>37</sup> Estrenada por la popular compañía Vittone-Pomar, en el Teatro Nacional. No se ha encontrado el texto dramático. Participaba como intérprete Olinda Bozán.

(1920)<sup>38</sup> y *El hombre solo* (1921), en colaboración con Miguel Gómez Bao;<sup>39</sup> *Día Feriado* (1920);<sup>40</sup> *¡Páselo cabo!* (1922),<sup>41</sup> de Enrique Santos –aquí emplea ese nombre artístico- y Mario Folco y *Mascaritas* (1924).<sup>42</sup> En estas alterna entre el sainete popular, ciertos intentos de teatro breve con tesis social, intercambios moderados con el discurso anarquista en alguna de las obras y en la última obra mencionada plantea una cercanía con el grotesco. Por lo tanto, comenzó inscribiéndose en los géneros populares. En este grupo de textos aún no efectuó mezclas con el tango canción, las cuales recién comenzaron en 1924 cuando se inició como letrista de tangos. Con respecto a su primer acercamiento a la producción textual, en *Los duendes* las críticas resultaron desfavorables, hablaron de “equivocación”, de que se trataba de una “obrita”, de “ingenuidad en los procedimientos” y de una pieza “sin mayor mérito literario”, a la que se agregaban la “endeblez de la trama y el poco ingenio de los autores” (*El diario español, El diario, La época, La Razón*, 1-8-1918). Si bien no se conservó el texto dramático es posible reconstruir que se trataba de una pieza cercana al sainete, tanto por la comicidad de la que hablaban las críticas como por la compañía que la representó, por lo cual además de los problemas que se podían atravesar en la concreción de un primer texto dramático se agregaron los rechazos hacia el género por parte de la crítica. En esta etapa, Enrique Santos Discépolo aún se encontraba en las primeras experiencias, sin haber hallado una poética propia tanto como actor y autor dramático. No obstante, este primer tránsito por los géneros populares puede ser considerado su primer capital simbólico, el cual permanecerá como subpartitura en el

<sup>38</sup> Teatro Excelsior, Compañía Nacional Félix Blanco, el 28-5-1920, sobre un cuento de Guy de Maupassant. Obra inédita, mecanografiada y encuadernada, en el pie de página de la portada se menciona: Sociedad Argentina de Autores, Buenos Aires, 1921. Dicha copia se encuentra actualmente en la Biblioteca de Argentores.

<sup>39</sup> Designada como comedia en un acto. Se estrena en el Teatro Olimpo, de Rosario, la compañía Nacional Vargas-Fernández, el 13-7-1921. La obra es inédita, existe una copia mecanografiada y encuadernada en cuya portada se indica: Sociedad Argentina de Autores, Buenos Aires, 1921. Dicha copia se encuentra actualmente en la Biblioteca de Argentores.

<sup>40</sup> Estrenada en el Teatro Marconi, compañía Blanca Podestá, el 7-9-1920. Publicada en *Bambalinas*, N° 131, 9 de octubre de 1920.

<sup>41</sup> Se trata de un sainete estrenado en el Teatro San Martín, por la compañía Arata-Simari-Franco, el 23-8-1922. Publicado en *La escena*, N° 219, 7 de setiembre de 1922.

<sup>42</sup> Pieza inédita de la que se posee una copia mecanografiada y encuadernada, en cuya portada se consigna Sociedad Argentina de Autores, Buenos Aires, Mayo de 1924, sin indicar fecha ni sala de estreno. Se encuentra en la Biblioteca de Argentores. No hemos encontrado noticias de su estreno en los periódicos ni programas de la época, sin embargo el hecho de que exista una copia en Argentores hace suponer que se estrenó y por ello se registró.

posterior desarrollo del tango canción, el grotesco criollo y las diversas prácticas de mezcla que efectuaría más tarde.

*El señor cura* fue un drama en un acto, cercano al teatro de tesis social, que demuestra que en sus comienzos los intereses del autor no solo tendían a la comicidad de los géneros populares sino también hacia lo dramático. La acción transcurre en un pueblito de una provincia apartada en la que vive el cura Augusto, quien es reconocido por los trabajadores por la ayuda recibida y por su bondad. Sin embargo, a partir del empleo de recursos del melodrama se produce un giro en la historia, mediante la llegada de un joven mendigo que da a conocer que en el pasado el cura había tenido un hijo, que es él mismo. A partir de su pregunta: “¿No quiere usted reconocer a su hijo, señor cura?”, se plantea la tesis del drama, suficientemente crítica con respecto a la institución de la Iglesia, con lo cual la obra no se restringe sólo a lo melodramático. En una mirada final pesimista, en la escena casi a oscuras iluminada con faroles y luz de fósforos, el cura se mata con un cuchillo, luego del enfrentamiento con su hijo que había intentado atacarlo. Luego, realizó *¡Páselo, cabo!*, nuevamente un sainete en un acto, en el que se intentan desarrollar los aspectos tragicómicos del género. En un comienzo, se despliega en mayor medida la comicidad a partir de los chistes verbales y el mal hablar de ciertos personajes. La acción se desarrolla en una comisaría en la que se suceden pequeñas y simples escenas: un ladrón disfrazado de sacerdote, una pareja de recién casados, conformada por una “tanita” en traje de novia que emplea algo de cocoliche y un marido tartamudo que no puede resumir los hechos. La intriga dramática, desplaza lo sentimental y se centra en un huelga general que declararon los obreros, que primero está presente como fondo y luego pasa a primer plano cuando muere uno ellos en los enfrentamientos. Se trata de una mirada final dramática y pesimista, que resuena en la frase de la mujer del obrero: “¡No se puede ser bueno!”, mientras se indica que: “se oye como viniendo de la calle, la columna de huelguistas, entonando suavemente un himno libertario” (Escena XI, s/n). Esto último, se puede vincular con los contactos que existían entre un género popular como el sainete y la cultura anarquista, lo cual demuestra la cercanía de Enrique Santos Discépolo con respecto a las culturas populares como el sainete, la apropiación de elementos moderados del discurso anarquista, a lo que también se agrega su interés por lo social y lo tragicómico que lo acerca a procedimientos del grotesco. Esos aspectos se presentan en *Mascaritas*, obra nunca



publicada ni consignada hasta el momento en los estudios existentes sobre el autor, del mismo modo que permanecieron inéditas *El señor cura* y *El hombre solo*.<sup>43</sup> Se trata como en los casos anteriores de los primeros trabajos del autor en los cuales aún no alcanzó una solidez estética, pero éstos permiten conocer sus primeros intereses y los materiales que seleccionaba en sus escrituras. *Mascaritas*, demuestra su interés en el grotesco. Es una obra en un acto, en el espacio paradigmático del grotesco, propio de su hermano Armando:<sup>44</sup> un comedor pobre y diversas referencias a la calle en la que transcurren escenas de carnaval, generando contrastes. Allí se produce el drama de una pobre familia, arreglada con modestos disfraces para festejar el carnaval: “Es la pobreza que quiere divertirse” (Acto único, 1), indica la voz del autor en las didascalias. Las mujeres se disfrazan de gitana y de manola, mientras el hijo menor lo hace de musulmán y el padre de un “Lucifer de comparsa”. No obstante, es imposible acercarse a la alegría del carnaval. El cansancio del trabajo permanente y de la pobreza llevan al enfrentamiento de la pareja de Paco y Francisca. Él le reprocha la falta de alegría: “No me has perdonado aún esta pobreza. No he podido darte otra cosa y me castigas” (Acto único, 13) y ella no puede abandonar la rigidez de la queja a causa de la pobreza en la que se encuentran las hijas: “Están en la edad de los novios, de las fiestas, de los trajes... y en cambio dobladas a la máquina todo el día” (Acto único, 10). Así, se va incrementando lo dramático hasta alcanzar el patetismo, si bien Paco no llega a poseer el desgarramiento interior de otros personajes de Armando Discépolo. No obstante, a pesar de que la obra no alcanza el espesor dramático de los grotescos del hermano, la situación escénica consigue una gran intensidad ya que se reduce cada vez más al monólogo del padre quien termina en un estado entre ridículo y dramático, propio del grotesco. En ese momento Paco ve quien es, su verdadera existencia: “No has pensado nunca que si yo te pidiera cuenta de mi vida tendrías que desaparecer. Si yo te dijera que tu la has detenido, que si en vez de un pedazo de carne con ojos hubieras sido la compañera del hombre yo habría podido llegar a más en el mundo ¡Tú me has comido el alma! ¡Tú!” (Acto único, 21). El cierre dramático es altamente grotesco, ya que se confunde lo caricaturesco con lo dramático; la pelea ha finalizado, todos lloran, la madre es obligada a sonreír con una mueca dolorosa y el hijo menor sentado mira un globo que pitando se

<sup>43</sup> Horacio Ferrer y Luis Sierra (2004) mencionan estas dos últimas obras pero no nombran a *Mascaritas*.

<sup>44</sup> Con *Mateo* (1923), de Armando Discépolo, comienza el grotesco criollo, según Osvaldo Pellettieri (2002), corresponde al modelo del grotesco aún asainetado.

desinfla. Se trata de la caricatura patética que señala Osvaldo Pellettieri (2002) para el modelo del grotesco, si bien una diferencia notoria es que aquí no existe ninguna marca de inmigración en el lenguaje, no hay cocoliche ni contrastes en el discurso, aunque los disfraces dejan traslucir diversas nacionalidades. Esta obra breve no alcanza la dimensión del grotesco de Armando Discépolo, pero su análisis permite percibir las inclinaciones estéticas y semánticas del autor hacia la interiorización del sainete propia del grotesco que señala David Viñas (1969) y el pesimismo existencial que alcanzarían altura poética en el tango canción más que en el teatro de su autoría.

En estos años, escribió sus primeros tangos que se estrenaron en sainetes o en la revista, participando a partir de este momento de las prácticas de mezcla teatro-tango. El primer tango canción fue “Bizcochito” del cual firmó solo la música, que se integró en la obra *La porota* (1924), de José A. Saldías;<sup>45</sup> más tarde escribió “Que vachaché”, cantado por Tita Merello en la revista *Así da gusto vivir* (1926).

En 1925, realizó como dramaturgo *El organito*, en colaboración con su hermano, pieza que significó otro contacto con el grotesco criollo. Por lo tanto, sus comienzos también estuvieron muy ligados a Armando Discépolo, con quien también incursionó en el grotesco como intérprete de *Mateo* en una puesta en escena de 1925, cuando ingresó al elenco estable del Teatro Nacional. Más tarde, en 1929, predominantemente actuó en textos del teatro culto, en la Compañía Argentina y luego en la Compañía Armando Discépolo, ambas dirigidas por este último.<sup>46</sup> En esa etapa uno de los trabajos más relevantes que realizó como actor fue *Levántate y anda* (1929), de Armando Discépolo.<sup>47</sup> Otro modo de contacto con el teatro de Armando se produjo a partir de las mencionadas mezclas teatro-tango, tal fue el caso del estreno del tango “Soy un arlequín” (1929), incorporado en una

---

<sup>45</sup> Fue el primer tango canción de Enrique Discépolo, cuya letra, según José Gobello (1977), la firmó José Antonio Saldías para facilitarle el éxito. Fue interpretado por la actriz Olinda Bozán.

<sup>46</sup> En la primera en el Teatro Nuevo, actúa en *Topacio*, de Marcel Pagnol; *Maya*, de Simón Gantillón; *Fin de la jornada*, Roberto Sherriff. En la segunda en el Teatro Argentino, actúa en *La invitación al viaje* de Jean Jacques Bernard; *Nieve*, de Estanislao Przybyszewsky; *Fábrica de juventud*, de Alejo Tolstói. En estas tres últimas junto a Berta Singerman.

<sup>47</sup> Una de las críticas expresó: “Después de la personificación del padre Virgilio por Enrique Santos Discépolo, sinteticemos nuestra opinión expresando que desde ayer Enrique S. Discépolo ha dejado de ser el hermano de Armando Discépolo. Ya no deberá aludirse cuando se hable del joven y concienzudo actor, a su vinculación consanguínea con el autor de *Mateo*. Enrique Santos Discépolo tiene desde ayer, definitivamente, una personalidad rotunda y propia. Su labor en *Levántate y anda* ha sido el espaldarazo consagratorio” (21-9-1929).

puesta en escena posterior a la primera de 1924, que se efectuó en 1929, del grotesco *Muñeca*, de Armando Discépolo.<sup>48</sup>

En la década del treinta se consagró como autor de tangos, en los cuales es posible apreciar la afinidad entre su poética tanguera y el grotesco.<sup>49</sup> Esto último se evidencia en la representación de la interioridad del personaje fracasado en “Confesión” (Discépolo-Amadori, 1930); así como en la caída de la máscara del personaje de “Yira... Yira” (1930);<sup>50</sup> en la fusión entre lo cómico y lo dramático del tango “Soy un arlequín”(1929), visible en versos como el que expresa: “cuanto dolor que hace reír”; y también en el patetismo grotesco de “Martirio” (1940). El clima imperante de la década del treinta expresado en “Cambalache” (1934), también posee afinidad con la visión pesimista del grotesco criollo. No obstante, algunos tangos se acercan al sainete cómico o inmoral, tanto por sus tópicos como por las representaciones de trabajadores, milonguitas y compadritos.

En esa misma década de 1930, se repartió entre el teatro y el cine, en los cuales continuó en los cuarenta y cincuenta. En teatro estrenó como autor *Caramelos surtidos* (1931);<sup>51</sup> luego, realizó el espectáculo *Mis canciones 1932* (1932), que consistía en una serie de motivos musicales con cuatro cuadros escénicos como intermedios entre los que se encontraba el tango “Secreto”, interpretado por Tania;<sup>52</sup> *Wunder bar* (1933), de Herzoc-Farkas, realizada por una compañía dirigida por Enrique Santos y Armando Discépolo, además de actuar en la misma; *Winter garden* (1934), en la que dirigía y actuaba, además de estrenar el tango “Quien más...quien menos...”<sup>53</sup>; finalmente, fue actor y autor de *Blum* (1949) en colaboración con Julio Porter.<sup>54</sup> En las mismas, es posible apreciar que practicó

<sup>48</sup> Estrena el tango Azucena Maizani en el Teatro Cómico, que resulta la atracción de *Muñeca*, en la que E.S. Discépolo también participa como actor (Ferrer-Sierra, 2004, 58).

<sup>49</sup> Según Horacio Ferrer y Luis Sierra (2004), la mayor parte de los tangos de Discépolo pertenecen al grotesco, por su atmósfera y especialmente por sus personajes.

<sup>50</sup> Lo cantó por primera vez Sofía Bozán en el Teatro Sarmiento, en la revista *Qué hacemos con el estadio* (Ferrer-Sierra, 2004).

<sup>51</sup> Se estrena el 8-7-1931 en el Teatro Nacional, con los actores Miguel Gómez Bao, Tito Lusiardo, Mario Danessi, Elsa O' Connor. En la copia mecanografiada que se conserva en la biblioteca de Argentores, en la portada se indica: “Sainete Musical en dos actos de Enrique Santos Discépolo, en un arreglo de Eduardo Pappo. Con música original de: Anibal Troilo”. Por lo tanto, corresponde a la reposición realizada en 1960, en el teatro Presidente Alvear, con Anibal Troilo, Luis Arata y Tania como primeras figuras (Ferrer y Sierra, 2004).

<sup>52</sup> Se cantó “Secreto”, tango interpretado por Tania, “¿Por qué te obstinás en amar a otro si hoy es lunes?”, fox trot, “Porvenir”, motivo musical, “Súplica”, canción plegaria para soprano y coro con coreografías.

<sup>53</sup> La estrena en el Monumental y se trata de una traducción que no es de su autoría.

<sup>54</sup> Allí escenificó al director de una empresa a partir de la comicidad verbal y el despliegue de su dinamismo escénico. La obra fue un éxito popular, se representó desde su estreno el 28-10-1949 hasta 1951, luego de

diversos intercambios con el tango, de los cuales ya mencionamos otros antecedentes a los que se puede agregar su experiencia en la temporada del año 1930 en la que participó como actor en la Compañía Argentina Armando Discépolo, junto a la cual se anunciaban como parte final del programa los Espectáculos de “El grillo”, bajo la dirección de Enrique Santos Discépolo, en los que se presentaban tangos y otras canciones luego de obras que podían pertenecer a tendencias cultas, tal como en *Fin de la Jornada*, de Roberto Cedric Sherriff, acompañada de tres estrenos musicales entre los que se contaba “En el cepo”, tango de Discépolo y Pracánico.<sup>55</sup> Del mismo modo, en la sección vermouth se anunciaba *Babilonia*, de Armando Discépolo<sup>56</sup> y, nuevamente, a continuación los espectáculos de “El grillo” (Libro de Programas, Argentores). Por lo tanto, se estableció otra forma de mezcla, en la cual no se incluía el tango en el interior del sainete, sino que se trataba de una sección musical diferenciada del programa, presentada a continuación de la puesta en escena teatral.

*Caramelos surtidos (Escenas de la calle)*, anunciada como “tango en dos cuadros con letra y música de Enrique S. Discépolo”, se inscribe en el modelo del sainete ya en su fase residual. Allí, en una obra aún inédita que el mismo autor también denominó “sainete de multitud” (Ferrer y Sierra, 2004), desarrolló una serie de escenas sentimentales y caricaturescas en las que intervenían las representaciones típicas del género chico: españoles, italianos, un checoslovaco, estudiantes, canillitas, una milonguera vieja y gastada (que introducía moderados elementos grotescos), todo ello en el espacio paradigmático del género, la calle con un conventillo en el fondo y otros negocios del barrio. Al mismo, se agregan una serie de elementos característicos del modelo del sainete festivo y caricaturesco: la acción sucede en carnaval y se realizan fiestas, bailes, además de canciones en algunas escenas. Lo colectivo y el dinamismo característicos del sainete son dos presencias permanentes, desde el inicio mismo de la obra:

---

haber cumplido quinientas funciones, en el Teatro Presidente Alvear, cuya compañía estaba encabezada y dirigida por E. S. Discépolo.

<sup>55</sup> Se anunciaba en el programa una Orquesta de veinte profesores y coros, dirigidos por P. M. Maffia, “Tres extraordinarios estrenos”, además del tango de Discépolo cantado por Miguel Faust Rocha y coros; “El clavel del aire”(canción porteña), música de Filiberto y letra de Silvia Valdéz, cantado por Tania y coros; “Capricho criollo”, música de Maffia y Piana. El valor de la entrada era de tres pesos por la función completa -teatral y musical-.

<sup>56</sup> Nuevamente, se trata de una puesta en escena posterior a la del estreno que fue en 1925.

Al levantarse el telón, la calle totalmente ocupada por vecinos que combaten, parece un mar agitado y sonoro. Confusos y ahogados por golpes inesperados, suenan las imprecaciones más variadas. En la gresca descomunal, están representadas todas las naciones del universo que emigra, así como también, las castas, las categorías y tendencias, que este milagroso Buenos Aires entrelaza y mezcla en un fantástico o inconsciente sentido de igualdad (Acto primero, 4).

A dichos elementos se agregan varias intrigas sentimentales y el típico empleo del cocoliche. Sin embargo, se incorporan algunas situaciones dramáticas que producen tensiones tragicómicas. La principal es la que vive Felipe, el personaje italiano, quien engañado por una broma de los estudiantes cree haber matado a un hombre; su descripción muestra una intensificación de la caricatura cercana a las disonancias del grotesco:

En ese instante aparece el Italiano. 50 años, Tamangos. Bandoneones en las piernas. Chaleco sobre la camiseta a rayas horizontales. Una gruesa cadena, rematado en el ojal por un trébol de cuatro hojas. Todo "fayuto". Usa bigote mucho más grueso que la cadena y una cabeza más "fayuta" que el trébol, pues aparenta una abundancia capilar que no tiene. Son solo cuatro pelos locos, que muy despeinados permiten el engaño (Acto primero, 6-7).

Así, este personaje contrasta con el ambiente festivo del carnaval, ya que se encuentra aterrado y abstraído en su propio drama: "¡Se divierten! ¡Todo se divierten! Yo también me divertía a la cantina. Despachaba el vino. Daba de comé a la gente. Metía la mula. Me defendía. Ahora tengo la cana encima. ¡Cómo de un momento a otro cambia la vida de un hombre! ¡Parece mentira!" (Acto primero, 13).

Además, en el segundo acto, se incorporó el tango "¿Qué sapa Señor?" de acuerdo a las prácticas de cruce del género, que se refería a la crisis social y fue cantado por el actor Tito Lusiardo, según informaron las críticas de la época. El mismo decía:

¡Qué sapa, señor...  
que todo es demencia!

Los chicos ya nacen  
por correspondencia,  
Y asoman del sobre  
sabiendo afanar (E. S. Discépolo, 1931).

El tango aportaba una perspectiva crítica y escéptica al clima festivo del sainete, así como en ese mismo acto el personaje de la milonguera, Margarita, introducía tensiones grotescas con su presencia que irrumpía en escena: “Aparece Margarita. Tambaleándose. Está más borracha que nunca. Tropieza. Cae. Queda en el suelo mirando fijo, con la inexpresiva sonrisa de los borrachos” (Acto segundo, 53).<sup>57</sup> Se trata de la milonguera en decadencia, que de la Avenida Alvear ha regresado al conventillo, quien introduce lo dramático al narrar su historia de amor perdido, de la que los personajes comentan: “Es un tango. Ni más ni menos” (Acto segundo, 56).

De este modo, compone un sainete tragicómico con ciertos elementos grotescos, si bien tienen importancia los elementos festivos, en tanto los dos cuadros cierran con baile, comparsa, música, canciones y a pesar de haber resuelto dramáticamente algunas escenas la obra apuesta al típico final de consuelo por medio del cual se superaban la mayoría de las dificultades de los personajes. La tendencia hacia lo festivo, seguramente, radicaba en el interés por lo musical por parte del autor, aunque no todas las canciones funcionaban del mismo modo, puesto que la inclusión del tango introducía una dimensión dramática o escéptica.

La mayor parte de las críticas señalaron la relación de *Caramelos surtidos* con la poética tanguera de Discépolo, en tanto sainete y letras de tango compartían la inclinación a lo tragicómico. En especial valoraron la pieza por la heterogeneidad de sus distintos cuadros que generaban contrastes entre lo cómico y lo dramático, por ello la denominaron “variado kaleidoscopio cosmopolita” (*La prensa*, 9-7-1931) o la vieron como “una cocktelera en la cual se agitan con ritmo a veces lento, a veces acelerado, el drama, la

---

<sup>57</sup> En la críticas se comentó que la obra poseía tres comentarios musicales: un vals, una ronda popular y un tango (*El Mundo*, 10-7-1931). En el texto existente se indican dos tangos, seguramente, a partir de modificaciones efectuadas en la segunda versión de 1960. Por lo tanto, en la segunda versión se incorpora un primer tango, del cual no se indica el título ni se incluye la letra, cantado por la milonguera Margarita (Acto segundo, 53); y en segundo lugar, se indica un segundo tango, interpretado por un “Cantor” (Acto segundo,

tragedia y la farsa" (*La razón*, 9-7-1931). Asimismo, casi en su mayoría destacaron el tango estrenado por Discépolo, al que algunos medios catalogaron como "excelente" (*Diario socialista independiente*, 10-7-1931) y consideraron una "expresión comprimida, doliente, del actual desbarajuste mundial" (*La prensa*, 9-7-1931), si bien en algún caso aún fue desvalorizado (*Tribuna Libre*, 9-7-1931). Las mezclas entre sainete y tango tampoco sufrían ya las descalificaciones de los primeros tiempos, en tanto se percibían las conexiones estéticas entre ambos y en algunos casos eran destacadas considerando valiosa la forma diferenciada de lo habitual que proponía la obra (*La Nación*, 9-7-1931). En la mayor parte de los casos se la trató como primera obra de importancia.

Así la obra de E.S. Discépolo se inscribía en las normas del sainete, por su apelación a las representaciones típicas del género, a lo colectivo, a lo festivo, a lo musical, si bien los tangos aportaban aspectos de la estética propia del grotesco. A diferencia de la textualidad de su hermano Armando que en sus sainetes se apropió de algunos aspectos del género pero puso en cuestión su sistema de representaciones y tomó distancia de la perspectiva populista, a la vez que empleó las diversas figuras, sobre todo la del inmigrante, para elaborar una imagen diferenciada que admitía una visión crítica y al mismo tiempo genuina de las culturas populares. Armando Discépolo no empleó ningún elemento festivo o de espectáculo tales como la inclusión de tangos y renunció al desahogo sentimental propio del género del sainete. En el grotesco incrementó esta perspectiva y ofreció una ruptura con respecto a los estereotipos del sainete, por medio de personajes ligados siempre al fracaso, así como planteó la contracara de la aventura del ascenso y la imposibilidad de aferrarse al mundo del barrio.

Más tarde, E.S. Discépolo se apropió de otro género popular como el de la revista porteña, en una obra aún inédita compuesta por múltiples números denominada *Wunder bar* (1933),<sup>58</sup> de Herzoc-Farkas, realizada por la compañía dirigida por Enrique y Armando

---

66) en lugar de realizarlo el personaje Grondona (Tito Lusiardo), nuevamente, sin inclusión de su letra en el texto dramático.

<sup>58</sup> La obra original es de Herzoc-Farkas, y se estrena en el Teatro Ópera (17-5-1933), por la Compañía de grandes espectáculos musicados, dirigida por Armando y Enrique Santos Discépolo. La traducción y adaptación es de R. Hicken, pero existe una copia (a máquina) en Argentores de la que seguramente fue una segunda versión, en la que figura como traductor Hicken y como adaptador E.S. Discépolo (agregado en forma manuscrita). Se trata de un texto correspondiente a una puesta posterior, seguramente la de 1938, porque existen cambios en el elenco, aunque E.S. Discépolo sigue como Wunder. Es posible que la única obra que se conserva en Argentores sea una adaptación de Enrique por sus textos absolutamente discépolianos, los cuales probablemente provienen de los agregados que hacía como actor o director, que finalmente fueron registrados

Discépolo, de modo que, éste último se incorporó a un género ajeno a su poética. La obra, que había sido representada recientemente en Europa, fue adaptada por Ricardo Hicken y por los directores que agregaron números, música, canciones y tangos, acercándola a la revista porteña. La puesta en escena mantuvo la propuesta de la obra original, intentando transformar la sala del teatro en un cabaret -espacio característico de las mezclas entre el sainete y el tango-, a partir de un empleo del espacio completamente renovador para la época, al extenderlo más allá de los límites del escenario. Se utilizaron la orquesta y las primeras filas de la platea para desarrollar la acción escénica, así como los pasillos de la sala entre los espectadores, por los que los personajes ingresaban y dialogaban. Ello demuestra que en el teatro popular no todo era tradicional y subsidiario sino que también existía el cambio y la innovación. Posteriormente, se reestrenó en 1938 en Buenos Aires y en 1943 durante una temporada en Montevideo

En la misma se incluyó el nuevo tango -crítico y desesperanzado-, "Tres esperanzas"(1933), interpretado por Tania y otros tangos recientemente estrenados como "Secreto" (1932). E.S. Discépolo, ya había experimentado contactos con la revista al estrenar algunos de sus tangos como parte del espectáculo y aquí elaboró una estructura similar con distintos números unidos por una historia a partir de escenas con un desarrollo dramático. Los personajes eran afines a las representaciones del sainete: ladrones, estafadores, un inglés, un cordobés, alemanes, franceses, porteños, bataclanas, cancionistas, millonarios. En la misma, la intriga sentimental entre artistas y milongueras era central. Los números eran musicales, (jazz, slow fox, tango, la canción de Wunder Bar, canciones de amor), bailes (parejas de tango o números de bataclanas como en el denominado "Las piernas de Margot") y algún número cómico como "La muerte del flamenco", en el que Tania interpretaba el personaje de una bailarina caricaturesca que parodiaba la danza de la muerte del cisne. Esta obra posee importancia ya que permite observar que en el teatro se propuso tempranamente una mezcla entre el sainete y la revista porteña, que luego el cine sonoro también practicó sistemáticamente en la forma de cruce de cine-revista-tango. Asimismo, permite apreciar el interés del autor por la comicidad, ya que su personaje Wunder, dueño y animador del local, al igual que otros clientes de la *boite* introducen

---

en la adaptación. También llama la atención que en la mayor parte de las críticas se desatendiera su labor como director. Es probable que el error provenga de la legitimación de Armando como director y el reciente rol de dirección en el caso de Enrique.



permanentes chistes verbales, hasta llegar al humor absurdo, especialmente a partir del personaje del Desconocido interpretado en versiones posteriores por el actor Fidel Pintos. Por el contrario, también Wunder incorpora reflexiones amargas y pesimistas que producen disonancias tragicómicas en la fiesta y presentan al cabaret o la *boite* como un mundo de evasión y apariencias. Algunas palabras de Wunder son:

Señoras y señores: Estar triste es una mala costumbre que las leyes de un país civilizado deberían castigar como un delito. ¿A qué conduce la tristeza? A recordar que se vive. Entonces el más alto deber del hombre es alegrarse (...); ¡Alegrémonos!... Ayúdenme a verlo todo gracioso, amable, cordial, bello. Invito a todos a olvidar que la vida es horrible (Primera parte, 3).

De este modo, se plantea una penetración entre lo cómico y lo dramático que juega con la fusión propia del grotesco criollo. En este mismo sentido se incorpora por medio de personajes cómicos un fragmento del tango “Yira...Yira...” (1930), primero uno de los personajes comienza a cantar, luego se contagian en diferentes mesas y finalmente uno de ellos grita con todos sus pulmones parodiando la letra del tango, regresando a lo cómico. Así, se incorpora otra disonancia en ese mundo festivo, al incluir el escéptico estribillo del tango:

Verás que todo es mentira  
Verás que nada es amor  
Que al mundo nada le importa  
Yira...yira...

El tango “Tres esperanzas” produce efectos similares. El mismo es cantado por Tania quien era presentada por Wunder por su propio nombre en una escena cómica:

Wunder: Señoras y señores...  
Richard: Esa que entra es Tania.  
W: ¿La cancionista?



R: Sí.

W: ¡Número gratis!

(...)

W: (...) ¡Qué chiquitita es! En el escenario parece más alta.

Tania: Y yo también me lo imaginaba más gordo (Primera parte, 19-20).

Luego, en el momento de cantar, Wunder presentaba el tango del siguiente modo: “Me han dicho que está por estrenar un tango de Discépolo, ese muchacho flaco y narigudo” (Primera parte, 29). Así, se introducía “Tres esperanzas”, estrenado especialmente en la obra teatral, por medio del cual se incorporaba una visión pesimista y desencantada, más propia del grotesco que de géneros como el sainete o la revista:

No doy un paso más,  
alma otaria que hay en mí,  
me siento destrozao,  
¡murámonos aquí!  
Pa' que seguir así,  
padeciendo a lo fakir,  
si el mundo sigue igual...  
si el sol vuelve a salir...  
La gente me ha engañao  
desde el día en que nací

Según señala Osvaldo Pellettieri (1976) es posible delimitar tres etapas en la poética tanguera de Enrique Santos Discépolo. La primera es la de la imagen del Arlequín desde “¿Qué vachaché?” (1926) a “Justo el 31” (1930). En la segunda, impera la imagen del desamparo social, aunque ya algunos tangos como “Tres esperanzas” se centran en el drama del personaje que se enfrenta sin disfraces con su angustia existencial, enmarcado por la situación de crisis social. Los tangos incluidos en estas dos obras pertenecen a la segunda etapa poética que abarca desde “Yira... yira...”(1930) a “Cambalache” (1935). La tercera etapa es la de la angustia existencial, desde “Condena” (1937) a “Cafetín de Buenos

Aires" (1948). Por lo tanto, se invocaban otros tópicos que iban más allá de lo sentimental, lo cual había predominado hasta ahora en las mezclas sainete y tango.

Al mismo tiempo existían números que apuntaban a concretar un clima festivo o sentimental, tales como la canción de Wunder Bar que se reiteraba varias veces y decía así:

El Wunder Bar  
es el Edén ideal,  
con sus mujeres va  
sembrando amor.  
Será, por fin,  
El Wunder Bar aquel  
que al mundo alegrará  
con su canción.  
Reír, bailar,  
Beber y amar...  
Las penas todas olvidar... (p.10)

Sin embargo, a pesar de ciertos desvíos grotescos, se trata de una textualidad en la que resulta predominante lo sentimental, la comicidad y el típico final de consuelo propio de los géneros populares. La intriga se centra en un triángulo amoroso, a la vez que se cantan diferentes canciones sentimentales y se incorporan diversas formas de comicidad, tanto a partir de la caricatura, como por medio del humor popular incorporado por algún personaje.<sup>59</sup>

Las críticas periodísticas destacaron la novedosa puesta en escena<sup>60</sup> y la mixtura entre lo cómico y lo dramático, así como consideraron valiosas las mezclas al señalar que:

---

<sup>59</sup> Los chistes que se incorporan evidencian la apropiación de un humor popular. Uno de ellos es el siguiente: "Cordobés: ¿Cómo era que se llamaba usted?

Pivonka: Elektra.

C: Ah...su padre era historiador?

P: No. Electricista" (p.46)

<sup>60</sup> En *La Prensa* (18-5-1933) plantearon que "la originalidad consiste en que entre la escena y la sala no existe casi separación, tanto porque en ella se han instalado mesas en las cuales se sitúan varias parejas de artistas, cuanto porque éstas llegan o se retiran del "bar" por la platea."

“Más que una obra es un espectáculo (...) Un espectáculo diverso, tal vez el más diverso, heterogéneo y cambiante que ha pasado por nuestros escenarios” (*La Nación*, 18-5-1933).

Este recorrido por la producción teatral de Enrique Santos Discépolo permite apreciar su inclusión en los procedimientos de mezcla de los géneros populares iniciados en el sainete y continuados posteriormente en el cine. Esas mezclas ofrecían fórmulas rápidas a la industria cultural, a la vez que procedían del carácter polifacético de los artistas populares de la época que poseían una multiplicidad de saberes escénicos, musicales, cinematográficos y literarios. Es el mismo caso de los actores cómicos populares, quienes según Marco De Marinis (1997) se caracterizan por su eclecticismo, es decir por poseer una heterogeneidad de prácticas, cualidad que también se verifica en el autor nacional de la época.

El sainete y el tango canción en la década del veinte se mantuvieron indisolublemente asociados. Los primeros poetas del tango también eran autores de renombre en el sainete o bien se trataba de letristas que finalizaban introduciéndose en el género y escribiendo sainetes, en los cuales estrenaban sus propios tangos. Asimismo, las compañías más destacadas en las mezclas con el tango canción, en la segunda fase del sistema misceláneo, fueron empresas relevantes del género chico: Muiño-Alippi, Arata-Simari-Franco, Pacual Carcavallo, César Ratti y Vittone-Pomar. De las décadas de veinte al treinta tango y sainete mantuvieron influencias recíprocas, efectuaron préstamos y apropiaciones, tanto en lo que respecta a sus procedimientos estéticos, como a sus espacios de escenificación y a sus representaciones características. Si bien, como antes señalamos, ciertos trabajos mencionan dichos intercambios, siempre se tendió a estudiarlos aisladamente y sin ninguna sistematización. En cuanto al tango canción, en lo que respecta al análisis de sus letras, música, baile y zonas de circulación, fue estudiado sin enmarcado en los sainetes en los cuales comenzó. Así como, en el caso del sainete que practicó mezclas con el tango, los trabajos acerca del género los omiten o se centran únicamente en el análisis del texto dramático y de la puesta en escena específicamente teatral, sin estudiar su funcionamiento conjunto, su interacción y evolución, concretando un sistema misceláneo de representación.

La aparición del lujoso espacio del cabaret y la recurrencia de la figura de la milonguita y el niño bien patotero, fueron representaciones que expresaban los deseos de

ascenso social que afloraron con más fuerza en los sectores populares de este período. Eran imágenes tanto de aquellos que intentaban elevarse y alcanzar de forma rápida otro modo de vida, como de los ansiados sectores altos. Sainete y letras de tango se encuentran compenetrados en la refuncionalización sentimental de este último, pero al mismo tiempo permiten percibir la pervivencia de algunos restos o huellas del origen popular y prohibido del mismo, imposibles de borrar. Las posibles relaciones entre tango y sainete, según los distintos casos estudiados, son de complementación y contraste. Los tangos le ofrecen al sainete síntesis poética y dramática, o bien amplifican lo sentimental a partir de la expresión de la interioridad. Los sainetes sitúan al tango en sus ambientes populares y en el cabaret, despliegan sus matrices de representación dramática, así como ofrecen al mismo un conjunto de representaciones tales como la de la milonguita y el patotero, entre otras. Asimismo, el sentido del tango y del sainete no siempre coincidían, en tanto establecían juegos complejos de colaboración mutua, de búsquedas de equilibrio compensatorio. Según los casos, podía tratarse de fortalecer entre ambos la condena moral, la refuncionalización sentimental o bien buscar el difícil equilibrio entre el respeto al origen corporal, prohibido del tango, y la domesticación sentimental.

Tal como sostiene Roger Chartier, las representaciones del mundo social se sustentan en los intereses del grupo que las forja:

De allí la comprensión de las luchas entre las clases (pero también entre los sexos, las razas, las confesiones, etc.) como luchas de representación que ponen en conflicto las imágenes que los grupos o los poderes creen dar de sí mismos, y los que, contra su voluntad les son impuestas por sus competidores (Chartier, 1990, 44).

En los textos estudiados aquí, es posible percibir diferentes posturas y construcciones de sentido a partir de la selección de determinadas representaciones que evidencian las luchas vigentes en el mundo social urbano de la época, en las que el tango y el sainete participaban activamente ofreciendo sus propias configuraciones. Las representaciones en pugna acerca del cabaret, la milonguita o el patotero, manifestaban tanto las ansias de ascenso social por parte de los grupos populares, así como las tensiones

entre la cultura popular y la dominante. Por un lado, los sainetes expresaban la mirada dominante acerca del tango, en tanto impulsaban su domesticación y su condena moral, lo cual significaba cierta negación del origen popular. Por otro, dicha intensificación sentimental se puede interpretar como el resultado de negociaciones aceptadas por las culturas populares con el fin de legitimarse y ampliar su difusión. Se trató de una dinámica cultural compleja, en la cual el uso sentimental del tango -su apropiación por parte del sainete-, fue esencial en el proceso de configuración del tango canción y en el establecimiento de un sistema misceláneo propio de los géneros populares.

Los cruces entre el sainete y el tango canción, en su segunda fase iniciada en *Los dientes del perro*, alcanzaron una evolución estética en las producciones teatrales de Enrique Santos Discépolo. A partir de allí, las mezclas con el tango continuarían evolucionando en el cine sonoro, en la que nosotros denominamos la tercera fase del cine misceláneo. Por una parte, los sainetes misceláneos de Pascual Contursi y Alberto Vacarezza a partir del rechazo al cabaret y la concentración en figuras del barrio y, por otra, los de Manuel Romero, por medio de la postulación de la reforma moral de la milonguita y del patotero, profundizaron el proceso de refuncionalización sentimental del tango canción en la década del veinte. Las experiencias de mezcla de Enrique Santos Discépolo aportaron novedades, por medio de los aspectos críticos y grotescos de su poesía, que ampliaron los tópicos del tango canción más allá de lo sentimental hacia lo social y hacia un sentido existencial, lo cual se trasladó a los sainetes misceláneos.

## VI. MEZCLAS ENTRE EL CINE Y EL TANGO

### 1. Los primeros intercambios entre la cinematografía, la poesía popular, las narraciones semanales y el tango: las películas de José Agustín Ferreyra

En el primer capítulo estudiamos las dos primeras fases de los inicios de la cinematografía argentina, partiendo de lo señalado por André Gaudreault (2004) para indagar la evolución de los primeros tiempos.<sup>1</sup> En la primera parte de este capítulo analizaremos la evolución hacia la última fase de integración narrativa, predominante en la década del veinte, en la que se desplazan procedimientos constructivos propios de las primeras fases provenientes de otras series culturales y se consigue una mayor especificidad. Sin embargo, en dicho proceso no se abandona del todo la mezcla, la cual continúa constituyéndose como uno de los principales artificios. La miscelánea también caracterizó a otras manifestaciones artísticas de la década del veinte, las cuales desarrollaron productivos intercambios como fue el caso de las prácticas de cruce entre el sainete y el tango estudiadas en capítulos anteriores, además de los préstamos entre estos dos últimos y el cine, las narraciones semanales, la revista porteña, la radio y las prácticas deportivas.<sup>2</sup> Por lo tanto, nos detendremos a estudiar ciertos aspectos de la cinematografía argentina de los años veinte antes de ingresar a la etapa del cine sonoro, con el fin de comprender tanto su evolución inmanente como sus vinculaciones con las prácticas culturales de la época que fueron configurando un sistema misceláneo de representación.

---

<sup>1</sup> Como señalamos en el primer capítulo, para estudiar el proceso de la cinematografía de los primeros tiempos -los diez primeros años-, André Gaudreault (2004) señala tres fases, la primera es la de "captación-restitución", la segunda es la de "mostración o de "cinematografía-atracción" y la tercera es la de "integración narrativa". Por lo tanto, en esta primera parte nos referiremos a esas fases en la cinematografía nacional en base a los conceptos del libro citado y el Seminario de doctorado dictado por Gaudreault en el año 2003. Dichas fases, no deben confundirse con las fases del sistema misceláneo que también mencionaremos y que contienen a las anteriores, puesto que el sistema misceláneo que aquí nos proponemos estudiar especialmente en el sainete y en el cine, abarca, de modo más amplio, a la totalidad de las manifestaciones populares: circo, cinematografía de los primeros tiempos, sainete, revista porteña, comienzos del cine sonoro. Estas últimas se encuentran inmersas en dicho sistema misceláneo y toman del mismo algunos procedimientos, además de poseer su propia evolución autónoma que puede ser estudiada a partir de diversas fases específicas.

<sup>2</sup> Beatriz Sarlo (2000) denomina narraciones semanales a un conjunto de textos que circularon en Buenos Aires entre 1917 y 1925, dirigidos a sectores medios y populares.



Las películas realizadas por José Agustín Ferreyra<sup>1</sup> en estos años son representativas de la fase de integración narrativa. La producción parcialmente conservada del director, permite apreciar una mayor autonomía con respecto a otras series culturales como el teatro, además de que el artificio de la atracción ya no resulta predominante y las diversas operaciones sobre los aspectos filmográficos apuntan prioritariamente a la concreción de la narración.

Sus películas parecen tomar mayor distancia con respecto a la puesta en escena circense y teatral, en relación a otras producciones anteriores. Aún así se encuentran ligadas a otras series populares como la poesía de Evaristo Carriego, el tango y el género de las narraciones semanales, los cuales continuarán como intertextos en el cine posterior correspondiente al período sonoro. José Agustín Ferreyra no procedía del teatro (aunque tuvo unos primeros años de experiencia como escenógrafo, fue en un rol menos central que el de autor o actor) y se rodeó de colaboradores que también comenzaron en el cine, por lo tanto, en su producción ya no pesaban tanto otras tradiciones y ello permitía mayores innovaciones, acompañadas de un enfoque eminentemente narrativo desligado del paradigma de la atracción. Las protagonistas de sus películas, las actrices Lidia Liss y María Turgenova, eran “nuevas” y no procedían del campo teatral, aunque la última había comenzado como *vedette* y cancionista del Teatro Porteño en los comienzos de la revista porteña, aun así no tenía un desarrollo de gran peso en ese medio cuando ingresó a la cinematografía. Otros colaboradores fueron Carlos y Leopoldo Torres Ríos, el primero trabajaría en fotografía y el segundo en los guiones, quienes también se encontraban fundamentalmente ligados a la actividad cinematográfica y no desarrollaron actividades teatrales paralelas. Su actividad cinematográfica comienza en 1915 y a partir de allí su producción se encuentra predominantemente habitada por personajes pobres en espacios suburbanos de barrio, en especial, personajes femeninos cuyos deseos de ascenso se representan en el abandono del barrio y el viaje al centro. Los contactos de sus películas con la poesía de Evaristo Carriego se perciben de modo constante, en mayor medida en la película *La costurerita que dio el mal paso* (1926), sobre uno de los sonetos en el que se

---

<sup>1</sup> Según Jorge M. Couselo (1969), era mestizo, de madre negra y criolla, y padre de ascendencia europea. Nació el 28-8-1889 y vivió en el popular barrio de Constitución. Abordó la pintura y la escenografía, trabajó en el Teatro Colón entre 1907 y 1910, luego abrió un taller alentado por Pepe Podestá y amplió su actividad hacia los principales teatros.

configura una representación popular fundadora como la de la “costurerita” pobre. Este personaje junto al guapo y el gringo, en el espacio del suburbio, son figuras construidas por Evaristo Carriego presentes en otras series artísticas como el sainete criollo y el tango. Películas como *La muchacha del arrabal* (1922), *La chica de la calle Florida* (1922), *Melenita de oro* (1923), *La maleva* (1923), *Mi último tango* (1925), *El organito de la tarde* (1925), *La costurerita que dio el mal paso* (1926), *Muchachita de Chiclana* (1926), *Perdón viejita* (1927), retoman la representación de la “costurerita”, así como otros personajes relacionados con ésta tales como la cancionista o la vendedora y su viaje del barrio al centro bajo diversas formas.

Una de las películas conservadas es *La chica de la calle Florida* (1922)<sup>4</sup>, en la que se evidencia el abandono de la atracción como principio constructivo –según Gaudreault propio de las primeras fases- y se privilegia el entramado de los planos a partir de una funcionalidad narrativa que no admite detenciones en función de la pura manifestación visual o lo espectacular, sino que se presenta una clara trayectoria temporal organizada en un principio, medio y fin. Los planos ya no son aquellos cuadros autárquicos, en tanto presentan una mayor fragmentación y variedad escalar: planos más cercanos para diálogos o escenas más íntimas en interiores y generales para exteriores urbanos, aunque aún perduran algunos de larga duración. Para construir el relato se emplean elementos articuladores como el *raccord* de dirección entre planos, la apertura y cierre en iris como puntuación entre escenas, además del montaje alternado para crear tensión dramática hacia el final del relato. Todos estos aspectos son operaciones sobre los elementos filmográficos, que aquí van adquiriendo un mayor desarrollo y sistematicidad, por lo cual demuestran que se trata de una cinematografía que se diferencia de aquella que, fundamentalmente, basaba sus artificios en la manipulación de la puesta en escena y en la atracción.

La película comienza con intertítulos descriptivos de la calle Florida tales como el que dice “Angosta calle de anchas vanidades. Arteria nerviosa donde nada se detiene y todo pasa”, para pasar luego a un conjunto de planos generales de la calle en plena luz del día, con múltiples automóviles y transeúntes que imprimen un gran movimiento interno. Se trata de una calle representativa de la elite porteña, símbolo de la cultura de las clases altas o de las nuevas clases medias que intentaban integrarse en la sociedad tradicional, en la que

se encontraban edificios como el *Jockey Club* inaugurado en 1897 y locales que ofrecían las novedades de Londres o de París como *Harrod's* y *Gath y Chaves*. A continuación el film, antes de mostrar el interior de una gran tienda de Florida en la que transcurre parte de la historia, presenta un nuevo intertítulo que introduce el tema central, la historia de la muchacha de barrio que intenta ascender socialmente a partir de su trabajo en el centro: "... las chicas de la calle Florida... los pajarillos alegres de esas grandes jaulas de oro, donde entre sedas, brillos y colores suelen morir las azules ilusiones soñadas la noche antes en la casita vieja del barrio triste". Ya en el interior de la tienda se presenta al personaje central, la vendedora Alcira, quien participa de una intriga sentimental con Jorge, el hijo del dueño. Por medio de una serie de artificios melodramáticos como la pareja imposible y el triángulo amoroso, la película construye un relato que apuesta al personaje de la vendedora, huérfana y pobre pero trabajadora y honesta, representación de los deseos de ascenso social que constituye una variante del personaje de la "costurerita" de Carriego. Los temores hacia los nuevos roles y la independencia cada vez mayor que conseguían estas mujeres que comenzaban a insertarse en el mundo del trabajo, conducía a representarlas siempre al borde de "la mala vida", pero en esta película Ferreyra se decide por la salvación del personaje de la vendedora quien primero sufre la condena del padre de Jorge y la vida pobre, pero luego es recompensada.

La iconografía del trabajo protagoniza la historia. Éste aparece como elemento central en la moral que se intenta ofrecer como salvación para los sectores subalternos, para huir de "la mala vida". En el film se presentan textos e imágenes del trabajo: en una de las primeras escenas Jorge le explica al padre cuando la discusión es presentada por medio de planos cercanos: "¡Ella trabaja y la que como ella, huérfana y libre, trabaja desde la mañana hasta la noche para sostenerse honestamente no es una cualquiera!"; luego, diversas imágenes muestran a Jorge en la búsqueda de empleo y más tarde al conseguir un trabajo, distintos planos generales muestran que las tareas que ejerce como obrero lo convierten en hombre "útil y laborioso". Sin embargo, en el film el trabajo no es presentado como una vía de ascenso, ya que éste último recién se consigue en el final de consuelo, característico de la estructura del folletín, que muestra la unión definitiva de la pareja que abandona la

---

<sup>4</sup> Dirección y argumento José Ferreyra. Fotografía: Luis y Vicente Scaglione. Intérpretes: Lidia Liss, Jorge Lafuente, Elena Guido, César Robles. Se estrenó en los cines Esmeralda, Capitol, Gaumont, Callao y Empire.

miseria a partir de la reconciliación con el padre. La clausura del film muestra una imagen del ascenso social, en la que Jorge se convierte en gerente y Alcira en madre y ama de casa. Este relato posee gran afinidad con las narraciones sentimentales semanales, tanto por los procedimientos empleados como por el tipo de historias, la representación de la vendedora y el espacio de la calle Florida, que simbolizan los deseos de ascenso. La relación que se entabla con esta serie cultural popular se comprende en el marco de la tercera fase de la cinematografía de los primeros tiempos, cuyo interés se centra en el desarrollo narrativo del nuevo medio audiovisual. Estos contactos permitieron la apropiación de procedimientos para organizar la narración, a partir de préstamos vinculados con la literatura popular en la búsqueda de fórmulas de fácil comprensión para los espectadores de la época habituados a ese tipo de lecturas de circulación masiva en el Buenos Aires de la década del veinte. Si se trataba de abandonar las fórmulas de la puesta en escena teatral para desarrollar las formas propias del cinematógrafo, era lógico que los contactos se orientaran a otras series culturales populares más ligadas a lo narrativo. La revista *La novela semanal* había publicado narraciones que desarrollaban estos mismos tópicos y representaciones. Si tomamos algunas de ellas, tales como *La vendedora de Harrods* y *Cuando el amor triunfa* (Primera y segunda parte),<sup>5</sup> de un autor local como Josué A. Quesada, se presentan innumerables puntos de contacto con los films de Ferreyra. En ambas se proponía el espacio de la calle Florida, la representación de la vendedora bella y pobre de la tienda de *Harrods* y su posterior ascenso social a través del matrimonio. Luego, a partir del éxito obtenido el autor la trasladó al teatro en 1922 con el título *La vendedora de Harrods*<sup>6</sup>, es decir que, en el mismo año en el que se estrenó la película de Ferreyra en varios cines céntricos simultáneamente, unos meses después se representó en el teatro una obra que desarrollaba los mismos tópicos también apropiados por la escena porteña. Ello demuestra que se trataba de expresiones culturales que efectuaban continuos intercambios y préstamos.

En *Perdón viejita*, Ferreyra nuevamente expone una historia muy cercana a las narraciones semanales, con personajes de mujeres pobres y el peligro recurrente de “la mala vida”. El ámbito es el espacio urbano de Buenos Aires, que es representado a partir de planos generales de paisaje realizados en exteriores auténticos de la ciudad. Su empleo es

---

<sup>5</sup> *La novela semanal*, Año III, N° 79, 19 de mayo de 1919, Buenos Aires.

constante en las películas del director, quien aprovecha las posibilidades de registro del cinematógrafo para ofrecer imágenes del centro y de los barrios. El film presenta una mayor diversidad de planos, los que varían según su función dramático-narrativa, tales como los primeros planos y planos medios para los diálogos, articulados por *raccord* de miradas y abundantes intertítulos intercalados con dinamismo. Estos últimos presentan a cada personaje, transcriben diálogos o indican elipsis temporales. En este caso se superponen las historias de dos mujeres que realizan recorridos inversos, mientras una se impone un camino de regeneración, la otra enfrenta una serie de situaciones que la encaminan hacia “la mala vida”. En la secuencia de apertura, los personajes Carlos y Nora se encuentran en el banco de una plaza y se confiesan mutuamente un pasado delictivo y vinculado a “la mala vida”, pero enfrentados -según ellos- a la condición de “residuos” de la sociedad abandonan esa vida e intentan regenerarse por medio del trabajo. Las imágenes de los dos trabajando, él rodeado de máquinas convertido en obrero, ella cosiendo como la “costurerita” de Carriego en el hogar materno, reinciden en la representación del trabajo como medio de salvación moral para los sectores populares.

Elena, que también trabaja en una oficina corre el peligro de perderse y Nora, ahora adecentada, pretende salvaguardarla mediante el propio sacrificio que la lleva por segunda vez inexorablemente hacia la mala vida y convertida en una milonguera canta en un café. Nora se presenta transformada ya que ahora fuma y está muy arreglada, ofreciendo una imagen completamente atraccional que permitía al público ver como protagonista a un personaje condenado socialmente. Como regla obligatoria el final de consuelo permite la segunda salvación de este personaje y finaliza con la unión definitiva de todos, en una imagen que representa aquello que añoran, que es vivir en una casita blanca en el campo lejos de la ciudad. De este modo, se agrega el contraste campo-ciudad a la oposición trabajo-mala vida, que atravesaba la totalidad del relato.

Asimismo, la representación de la milonguera contactaba al film con los sainetes, en especial, aquellos que establecían intercambios con el tango desarrollados en la misma década del veinte, en los cuales era una imagen recurrente. Otra serie cultural popular que comenzó a entramarse fuertemente con la cinematografía fue el tango; esto se puede apreciar en diversas producciones de Ferreyra, quien también era letrista del género y

---

<sup>6</sup> *La escena*, Año V, N°191, 23 de febrero de 1922, Buenos Aires.

ensayó nuevas combinaciones cine-tango, además de la afinidad ya mencionada entre algunas de las representaciones de ambas series populares. En el estreno de *La muchacha del arrabal* se hizo un ensayo de sonorización mediante el acompañamiento musical de la orquesta de tango de Roberto Firpo ubicada en el foso del escenario, que ejecutó el tango “La muchacha de arrabal”, de José Ferreyra y Leopoldo Torres Ríos. En films posteriores volvió a practicar el mismo tipo de mezcla: en *Mi último tango* (1925) algunas exhibiciones fueron acompañadas con la ejecución del tango “Y reías como loca”, con letra del director; en *El organito de la tarde*, se interpretó como acompañamiento el tango “Organito de la tarde”, con letra de José González Castillo, y “El alma de la calle” del propio director; en *Muchachita de Chiclana*, se ejecutó “Muchachitas de Chiclana”, de su autoría. Más tarde, incluyó tangos cuando practicó las primeras formas de sonorización sincronizada por el sistema Vitaphone, en 1930 y 1931, así como, posteriormente, lo efectuó en el cine sonoro.

Como ya hemos visto, el estreno de tangos se inició con anterioridad en los sainetes y luego se convirtió en una práctica habitual, después que Manolita Poli ejecutó “Mi noche triste” con música de Samuel Castriota y letra de Pascual Contursi, acompañada en escena por Roberto Firpo y su orquesta típica, en el sainete *Los dientes del perro* (1918), de José González Castillo y Alberto Weisbach. Por lo tanto, la cinematografía argentina del modo de integración narrativa, participó también del sistema misceláneo en su segunda fase y se apropió de las mezclas con el tango iniciadas en el sainete, incorporando préstamos similares. En el cine de Ferreyra, los contactos con el sainete fueron más indirectos, no se trató de la incorporación de sus textos ni de sus puestas en escena sino solo de las prácticas misceláneas con el tango iniciadas y desarrolladas por el mismo. A diferencia de otros films como *La borrachera del tango* (1928), dirigido por Nelo Cosimi, que establecieron contactos más directos con el texto y la puesta en escena del sainete y que aún pertenecían a las primeras fases de la cinematografía argentina. Este film se concretó a partir de una obra teatral de Elías Alippi y Carlos Schaeffer Gallo, con el mismo título que había efectuado mezclas con el tango (Ver Capítulos I y IV).

En efecto, la compenetración entre el tango y el sainete fue también productiva en el caso del cine:

El patrón habitual de interferencia del cinematógrafo con los entretenimientos populares de raigambre tradicional exhibe, pues, una

complejidad mucho mayor que la que ordinariamente se le supone. Lejos de simplemente atender contra acreditados espectáculos populares, parece más bien que lo que se produjo fue una afortunada confluencia entre el uno y los otros (Elena, 1998, 34).

El director cinematográfico José Agustín Ferreyra, fue el primero en concretarlo, tal como mencionamos solicitó a Roberto Firpo la composición e interpretación de algunos temas para su nueva película, a los que pensaba grabar y sincronizar, como no fue posible, la orquesta tuvo que interpretar en directo tales composiciones el día del estreno de *La muchacha de arrabal*. De modo que, en el ámbito Latinoamericano el caso más paradigmático de confluencia entre el cine y la música popular se radicó en la Argentina:

los músicos encontraron así una excelente fuente de ingresos, mientras que el público podía escuchar a precios verdaderamente asequibles a los grandes tangueros, inaccesibles de lo contrario en sus podios de los elitistas cabarets de nombre francés. La orquesta de Julio de Caro, rey indiscutible del tango en los años veinte, actuaba en el foso del Cine Real, Francisco Lomuto lo hacía en el Select Suipacha, Elvino Vardano y Osvaldo Pugliese en el Metropol, Cayetano Puglisi y el gran bandoneonista Pedro Maffia en el Paramount, Edgardo Donato en el Select Lavalle, Anselmo Aieta en el Hindú ( Elena, 1998, 37).

Aunque se tratara de películas pertenecientes al modo de integración narrativa, esta práctica de mezcla intervenía generando tensiones. El tango funcionaba como una atracción del espectáculo –el procedimiento de la atracción había sido central en las primeras fases de la cinematografía-, ya que convocaba al público no sólo por el film sino para presentar a los cantantes y músicos de tango. Entonces, es posible señalar la pervivencia del artificio de la atracción más allá de los comienzos del cine de los primeros tiempos, si bien ya no con el protagonismo anterior, puesto que ahora existía una preponderancia narrativa. Posteriormente, el cine sonoro continuó empleando el artificio de la atracción por medio de la novedad del tango incluido en la película. El cine sonoro de Ferreyra prosiguió el

desarrollo de estos intercambios cine-tango, en la que nosotros denominamos la tercera fase del sistema misceláneo, fundamentalmente, en las películas en las que actúa Libertad Lamarque: *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos Brujos* (1937), y *La ley que olvidaron* (1938). Asimismo, también preservó en esta etapa aspectos de la tendencia del cine suburbano que se vinculaba con la narración semanal y también incluía tangos. En films como *Muchachos de la ciudad* (1937), retomó el personaje de la vendedora de barrio que trabaja en el centro y vive un contratiempo sentimental, rodeada por la iconografía urbana de la calle Corrientes. El film emplea espacios exteriores de la ciudad, decorados urbanos auténticos, que muestran vidrieras, veredas, calles, así como escenas silenciosas que buscan sustentar el relato a partir de la imagen y remiten a las producciones anteriores del director.

De tal modo que, la cinematografía argentina de los primeros tiempos en sus fases iniciales pertenece al paradigma cultural del espectáculo escénico del siglo XIX y principios del XX: el circo criollo, las pantomimas, y el teatro (nativismo y sainete criollo). Luego, consigue una autonomía en el transcurso de la denominada fase de integración narrativa por André Gaudreault. Esto se evidencia especialmente en las películas de José Ferreyra, en las cuales la narración es central, sin embargo, continúan vigentes las prácticas de mezcla, fundamentalmente, con el sainete, el tango y las narraciones semanales populares.

Si consideramos más ampliamente la evolución de la cinematografía de los primeros tiempos en relación al sistema misceláneo, las películas de José Ferreyra de los años veinte, que impulsan a la cinematografía nacional hacia el modo de integración narrativa, se vinculan con la segunda fase de dicho sistema, en especial desarrollada en el sainete criollo, pero de la que también participa la cinematografía al emplear similares prácticas de mezcla.

## **2. El sistema misceláneo en el cine sonoro: intercambios con el tango**

La tercera fase del sistema misceláneo que aquí nos proponemos estudiar, comenzó una vez configurado el modo de integración narrativa, con el nacimiento del cine sonoro en 1933, cuya hegemonía perduró en la primera década de su expansión. Por lo tanto, la tercera fase se desarrolló especialmente en el cine y se trató de una forma que propuso renovaciones e intensificó las mezclas de la fase anterior. Alastair Fowler (1971) señala que



al estudiar la evolución de las formas se puede distinguir una fase terciaria que puede contener innovaciones, géneros híbridos o constituirse como antítesis. En este caso, la tercera fase implicó renovaciones y la configuración de géneros híbridos, puesto que, además de proponer una evolución en los intercambios, la cual se estudiará en este capítulo, los géneros populares del cine argentino sonoro de la primera década se constituyeron como un híbrido con el sainete al continuar sus mismos cruces estéticos con las manifestaciones culturales populares. La tercera fase del sistema misceláneo se desarrolló en un conjunto de films principalmente de los directores Manuel Romero, Luis Moglia Barth, Leopoldo Torres Ríos, Enrique Santos Discépolo, Mario Soffici, Luis Bayon Herrera, Luis César Amadori y hacia 1945 comenzó a disolverse, en tanto se consolidaron el teatro y el cine en su especificidad y las mezclas se diluyeron. A fines de los años treinta se observan cambios significativos, un ejemplo de estas transformaciones fue el empleo del *flashback* en *Puerta cerrada* (1939), película dirigida por Luis Saslavsky que, según Ricardo Manetti (2000), planteó una evolución respecto de la denominada estructura de cabalgata o el film-río, propia del cine misceláneo aquí estudiado para referirse al pasado. En su lugar surgió el *flashback* como un procedimiento cinematográfico que planteaba una especificidad narrativa y se diferenciaba de la identidad miscelánea. Otro signo de los cambios estéticos que apartaban al cine del sistema popular misceláneo fue el film *Así es la vida* (1939), dirigido por Francisco Mugica, a partir del cual las películas se concentraron cada vez más en la representación de la clase media y en el modelo de la comedia. De tal modo, se manifestaron modificaciones en la producción de Lumiton al “pasar del patio a la sala, sin abandonar el tono amigable que los inmigrantes –españoles e italianos- imponían sobre la familia, ni la austera melancolía de los viejos films de Romero” (España, 2000, 74). A fines de la década del treinta comenzaron a configurarse los géneros de la comedia y el melodrama, a partir de los que se fue desplazando el sistema de representación misceláneo. En efecto, hacia 1945 el modo de representación misceláneo fue intermitente y dejó de funcionar como sistema.

El sistema misceláneo no sólo se presentaba en las películas sino también en las publicaciones periódicas de la época que incluían al cine. Una de las principales, la *Revista Sintonía*, que se trataba de una publicación “Radio-Cine-Teatral”, comenzó con los inicios del sonoro en 1933 y demostraba un carácter misceláneo: fotografías coloreadas de retratos

de cantantes de tango que actuaban en la radio ilustrando la portada; información sobre la radio a partir de un gran número de páginas en las que se incluían noticias sobre tango; o bien, páginas en las que se ofrecían fotos de diversos artistas de tango (una de ellas fue la de Mercedes Simone en traje de baño en Mar del Plata) así como de *vedettes* de la revista porteña. Carlos Borcosque realizaba una sección sobre cine denominada “Hollywood día a día”, en la que además de notas se incluían pequeñas críticas; mientras que, otra sección era dedicada a la información sobre la radiotelefonía deportiva. Desde 1935 se creó una sección de cine nacional, que incluía reflexiones y orientaciones. Es decir que la miscelánea se componía de noticias sobre radio, tango, revista porteña, cine y deporte.

Otra revista que poseía un alto carácter misceláneo era *Comoedia Ilustrada*, sobre “Teatro, Radio, Cine”, en la cual en el año 1933 aparecían ilustrando la tapa cantantes y músicos de tango como Amanda Ledesma, Libertad Lamarque junto a Pepe Arias y Rosita Contreras, Sofía Bozán, Tania y Discepolín, Enrique Delfino como “Delfy” por medio de una caricatura llevando el piano con una carretilla. En su interior había notas informativas sobre la radio, teatro argentino, la temporada lírica del Teatro Colón, pero también existía la sección “Últimas expresiones de la canción típica”, en la que se publicaban letras de “tangos, valeses, rancheras y canciones” y se anunciaba que “escogeremos lo mejor que hayan producido nuestros músicos y versistas populares”, a veces acompañadas por alguna foto de la orquesta (Nº 98, 19-8-1933). También se ofrecía información sobre el cine extranjero, además de una página central ilustrada denominada “Gráficos de la semana” que presentaba un montaje heterogéneo de fotografías, en las que podía presentarse a Luis Arata en una escena de una obra teatral junto a fotografías de cantantes de tango y sus orquestas o bien en otro número a la actriz Mae West -“Nueva rubia platinada” de la compañía Paramount-, junto a un retrato de Ada Falcón, de la compañía radioteatral Tomás Simari y de una escena de *Martín Fierro* en el Teatro Nacional. Las últimas páginas se dedicaban al *turf* y podían incluir fotos de algunos *jockeys*.

Las mezclas con el tango, además de vincularse con las prácticas culturales de la época, eran promovidas por otros factores que se relacionaban con el funcionamiento de la incipiente industria cinematográfica nacional, en tanto las formas de producción y recepción eran propias de una industria cultural, las cuales se sometían a las reglas del mercado y a las sanciones del éxito o del fracaso. En *El Herald del Cinematografista*

(N°221, 2-10-1935), en un artículo denominado “Cine argentino en el exterior” se planteaba que la industria cinematográfica argentina lograría desarrollarse verdaderamente a partir de la aceptación en el mercado de habla castellana, para luego reproducir la carta de un distribuidor de Perú, que como prueba de lo antedicho solicitaba films con tangos: “Nuevamente debo insistir en la conveniencia de no escatimar a las producciones argentinas los motivos que las rodean de apreciable comercialidad para esos mercados. Esos motivos están constituidos por las presentaciones musicales, los tangos”.

Las dos películas que iniciaron el cine sonoro argentino abrieron el juego de intercambios entre el cine y el tango, además de proponer otras mezclas con manifestaciones culturales populares, dando comienzo a la tercera fase del sistema misceláneo de representación. *¡Tango!* (1933),<sup>7</sup> con dirección de Luis Moglia Barth, intensificó abruptamente las anteriores mezclas sainete-tango, en tanto incluía diecinueve tangos de diversos compositores -puesto que esta vez no se trataba de un director y poeta de tango-, entre los que se contaban Manuel Romero, Juan de Dios Filiberto, Enrique Santos Discépolo, Enrique Delfino y Rodolfo Sciammarella. Asimismo, contaba con la participación de cantantes como Azucena Maizani, Mercedes Simone, Tita Merello, Libertad Lamarque y las orquestas de Osvaldo Fresedo, Juan D'Arienzo, Pedro Maffia, Edgardo Donato, Ernesto Ponzio, Juan Carlos Bazán, Juan de Dios Filiberto, además de incluir escenas en las que se bailaba el tango (Ver Capítulo VIII). *Los tres berretines* (1933),<sup>8</sup> dirigida por Enrique Telémaco Susini y colaboradores, incorporó los tangos “¡Araca la cana...!” de Mario Rada y Enrique Delfino, acompañado por un trío integrado por el joven bandoneonista Aníbal Troilo y un fragmento de “Ventanita florida”, de Luis César Amadori y Enrique Delfino (Ver Capítulo VIII). En ambos films los tangos abren subrelatos en los cuales se delega momentáneamente la narración, procedimiento central del cine misceláneo, que estudiaremos en este capítulo. De esta forma, se inauguraron las mezclas cine sonoro-tango que se continuaron sistemáticamente a lo largo de la década.

<sup>7</sup> Productora: Argentina Sono Film, Argumento y Diálogos: Carlos de la Púa y Luis José Moglia Barth; estreno: 27-4-1933, Cine Real; intérpretes: Libertad Lamarque, Pepe Arias, Tita Merello, Alberto Gómez, Alicia Vignoli, Luis Sandrini, Meneca Tailhade, Juan Sarcione, Azucena Maizani, Mercedes Simone, José Ovidio Bianquet “El Cachafaz”.

<sup>8</sup> En los títulos de crédito figura Lumiton en el rubro de la dirección, no obstante diversos testimonios mencionan a Enrique Telémaco Susini con la asistencia de otros colaboradores. Productora: Lumiton. Guión: Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, según su pieza teatral homónima. Música: Enrique Delfino.

## 2.1. Lo popular y lo hegemónico en el cine de Manuel Romero

Los pioneros estudios cinematográficos Lumiton contrataron a Manuel Romero junto a Luis Bayón Herrera,<sup>9</sup> quienes realizaron como primer largometraje para la compañía *Noches de Buenos Aires* (1934-1935),<sup>10</sup> dirigida por Manuel Romero. Anteriormente, ambos habían participado como guionistas y Manuel Romero como asistente de dirección, en el film *Luces de Buenos Aires* (1931), dirigida por Adelqui Millar, con el cantor de tango Carlos Gardel, para los estudios norteamericanos Paramount, en París. Luego de filmar dos medimetrotrajes en París, regresaron a Buenos Aires e ingresaron a Lumiton. Por lo tanto, sus trabajos en los comienzos del cine sonoro se iniciaron en el seno de la industria norteamericana, por lo cual absorbieron principios del modelo del cine clásico en forma directa, si bien a los mismos se agregaban los porteños intercambios cine-tango. Esta experiencia, al regresar a Buenos Aires, se entrelazó con sus prácticas teatrales anteriores de la década del veinte y sería desarrollada a lo largo de su producción cinematográfica que incluimos en la tercera fase del sistema misceláneo, de la cual Romero fue uno de los representantes centrales. El cine de Manuel Romero oscilaba entre la aceptación de ciertos recursos hegemónicos que se hallaban signados por el modelo clásico de Hollywood (Bordwell, 1997) y las prácticas resistentes de intercambio e hibridación con elementos de las culturas populares tales como el tango, el deporte, la revista porteña, iniciadas en el sainete criollo, que pertenecían a la cultura nacional y producían desvíos respecto del canon cinematográfico de la época. Estas operaciones fueron significativas fundamentalmente en la primera década del cine sonoro. De este modo, es posible apreciar el dinamismo existente en el campo cultural de la época, en el

---

Estreno: 19-5-1933, Cine Astor. Intérpretes: Luis Arata, Luisa Vehil, Luis Sandrini, Florindo Ferrario, Benita Puértolas, Homero Cárpena, Héctor Quintanilla y otros.

<sup>9</sup> Domingo Di Núbila (1998) señala que seguramente Lumiton se interesó en contratarlos a raíz de los éxitos memorables conseguidos por ambos en la revista porteña.

<sup>10</sup> Se estrenó el 27-3-1935, en el Cine Monumental. El cine Monumental fue inaugurado en 1931, primero alternaba cine, teatro y variedades musicales y artísticas, en la jerga popular fue denominado la Catedral del Cine Argentino. Desde 1934, con *Idolos de la radio* (1934), de Eduardo Morera, comienzan a estrenarse un gran número de películas argentinas. Productora: Lumiton. Guión: Manuel Romero y Luis Bayón Herrera. Fotografía: Luis Romero Carranza. Escenografía: Ricardo Conord. Música: Alberto Soifer. Montaje: Francisco Mugica. Intérpretes: Fernando Ochoa, Tita Merello, Severo Fernández, Irma Córdoba, Enrique Serrano, Aída Olivier, Guillermo Pedemonte, Héctor Calcaño, Alfredo Porzio, Juan Mangiante, Inés Edmonson, Joaquín Petrosino.

cual lo hegemónico y lo popular estaban lejos de ser dos polos puros y antagónicos. Cabe aclarar al respecto, que según Néstor García Canclini (1984, 28):

*La hegemonía* es entendida -a diferencia de la dominación, que se ejerce sobre adversarios y mediante la violencia- como un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre “funcionales” para la reproducción del sistema.

Es decir que los modelos hegemónicos no ejercen su dominación sin posibilitar ningún resquicio, sino que existen zonas de fuga, muchas veces a causa de las negociaciones que la misma debe efectuar con las culturas populares para poder lograr consenso. En la medida que la hegemonía no es simple imposición, admite que las culturas subalternas tengan sus propias instituciones, así como debe aceptar que parte de los sectores populares establezcan formas propias de satisfacer sus necesidades. Estos conceptos pueden ser útiles a la hora de pensar las vinculaciones entre el cine nacional perteneciente a los géneros populares y los modelos cinematográficos extranjeros en ese momento hegemónicos, tales como el del cine hollywoodense. En el sentido inverso, se debe tener en cuenta de qué manera pueden incidir las negociaciones que establecen aquellas producciones artísticas que se apropian de aspectos de la cultura popular con la cultura hegemónica, para configurar sus propias manifestaciones. Néstor García Canclini plantea que: “Al tratarse de hegemonía y no de dominación, el vínculo entre ambas se apoya menos en la violencia que en el contrato: una alianza en la que hegemónicos y subalternos pactan prestaciones ‘recíprocas’ ” (1984, 29).

Los contactos entre la incipiente industria cinematográfica nacional y las culturas populares resultaron productivos, puesto que, según sostiene Aníbal Ford:

Los medios avanzaron (...) desde una lógica que no era la del saber transmitido escolar, institucional o estatalmente, sino desde la dinámica de pequeñas empresas “aventureras”, y desde los intelectuales pobres que trabajaban en ellas, que establecían (...) un complejo y “negociado” diálogo con las culturas de las clases

populares (a las cuales también representaban) (...) Estamos señalando que los medios nacen encadenados con las culturas populares anteriores y no sólo con sus géneros sino también con sus saberes, con sus estrategias cognitivas (1994, 151-152).

Coincidentemente, Jesús Martín Barbero (1993) plantea que tras la aparición de las masas urbanas, lo que constituía a las culturas populares y era rechazado del discurso de la cultura institucionalizada, de la educación y la política, encontró expresión en la cultura de masas. Esta podía ser una expresión deformada, pero capaz de activar lo popular.

Fue así que los filmes de Romero incorporaron gran parte de las prácticas y procedimientos estéticos ya estudiados en los sainetes criollos. Tal es el caso de los intercambios y la apelación a textos considerados subalternos por la cultura legitimada: teatro por secciones, tango, prácticas deportivas y revista porteña, esta última una mezcla desarrollada especialmente en el cine. A la vez que prosiguió otorgándoles un lugar privilegiado a personajes y ámbitos de los sectores populares, a diferencia de la visión condenatoria de otras series culturales hacia estos personajes.

Con respecto a la producción de Manuel Romero, si consideramos un primer periodo hasta 1943, realizó alrededor de veintisiete títulos. Señala Claudio España que "Romero construyó a lo largo de sus melodramas tangueros una mitología porteña fácilmente reconocible en imágenes que reproducen calles, casas de familia de diversa condición económica y lugares para la diversión nocturna. (...) La temática de las letras de A. Lepera que cantaba Gardel suman espacios habitables y vitales en las obras de Manuel Romero: el hipódromo, la piccita de pensión, el fútbol cuando hace falta, el boxeo, la conscripción, los amores clandestinos de estudiantes con futuro acomodado, la tienda donde se cose "para afuera" o donde se venden artículos, las fiestas de carnaval" (2000, 71).

Las mezclas con el tango fueron el principio constructivo de gran parte de la producción cinematográfica del director. En la mayoría de los films incluyó nuevos tangos canción y en otros casos empleó tangos ya estrenados en la segunda fase teatral o con posterioridad. Las películas en las que practicó mezclas con el tango fueron *Noches de Buenos Aires* (1935), con los tangos "Cogote", "Cadena de amor", "Noches de Buenos

Aires”, con letra de Romero y música de Alberto Soifer; *El caballo del pueblo* (1935), con un tango con el mismo título del film y otras canciones como el blues “Aquella noche” y el vals “Esther”, todas escritas por el director con música de Soifer; *Radio bar* (1936), en el que se cantan los tangos “Siempre unidos”, “Leyendo en tu mano”, “La ribera”, con letra y música de los mismos compositores anteriores, además de otras canciones especificadas más adelante; *La vuelta de Rocha* (1937), con los tangos canción: “Guapo y varón”, “El clavel”, “Naufragio”, “Parece que fue ayer”, “Sol de la ribera”, “Malevaje de antaño”, con letra del director y música de Enrique Delfino; *La muchacha del circo* (1937), con un tango con el mismo título del director y música de Gerardo Matos Rodríguez; *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), con el tango “Tiempos viejos”, de Romero y música de Francisco Canaro; *Tres anclados en París* (1937-1938), incorporó el tango “Buenos Aires”, del director y música de Manuel Jovés; *La rubia del camino* (1938), con el tango “Muchachita de campo”, con letra del director y música de Francisco Lomuto, además de la marcha “La canción del camino”, de los mismos autores; *La vida es un tango* (1938), incorporó los tangos “La morocha”, música de E. Saborido y letra de Angel Villoldo, “El porteño” de Villoldo, “Bélgica” con música de Delfino y letra Romero, “Mi noche triste”, de Castriota y Contursi, “El taita de arrabal”, de A. Padilla y Romero, “Patotero sentimental”, de Romero, “Milonguita” de Delfino y Linning, “La copa del olvido”, de A. Vacarezza, “Nubes de humo” de Romero “Mano a mano”, de C. Flores y Gardel-Razzano; “Yira-yira”, de E. S. Discépolo, “Bandoneón arrabalero”, de Contursi, “Aquel tapado de armiño”, de Delfino y Romero; *Muchachas que estudian* (1939), con el tango “Como las aves”, del director y música de Francisco Lomuto; *Gente bien* (1939), con los tangos “Abandonada” de Canaro; “El vino triste”, de Juan D’Arienzo, “Romanticismo”, de Tito Ribero; “La cepillada”, de Héctor Quesada, además de otras canciones; *Luna de miel en Río* (1940), con los tangos “Balcón romántico” y “Perdó cuidado”, además del vals “Una chica he visto en Río” y la polka “El criticón”, todos de Romero y Rodolfo Sciammarella; *Isabelita* (1940), con los tangos “Amarrete” y “Mentira”, de Romero y Sciammarella, además de otras canciones; *Carnaval de antaño* (1940), con los tangos “Don Juan”, de Podestá y Ponzio, “Muñequita”, de Hershel y Lomuto, “Zorro gris”, de García Giménez, “Margot”, de Celedonio Flores, Gardel y Razzano, “Las vueltas de la vida”, de Romero y Canaro, Flor de Fango, de Contursi, “Pobre milonga” de Romero y Jovés, “Carnaval de

antano”, de Romero y Sebastián Piana y “Esta noche me emborracho”, de Discépolo; *Los muchachos se divierten* (1940), con los tangos “Qué es lo que puedo esperar” y “Llorando tu ausencia”, ambos de Cátulo Castillo y Sebastián Piana, además del vals “Cuando no queda esperanza” de Romero y Sciammarella; *Yo quiero ser bataclana* (1941), con el tango “Dime mi amor”, de Romero y Sciammarella; *Elvira Fernández vendedora de tienda* (1942), con el tango “Necesito olvidar”, de Romero y Sciammarella, además de otras canciones. Más allá del período estudiado, otros films del director que incluyeron tangos fueron *La calle Corrientes* (1943), con los tangos “A quien no le gusta el tango”, “Ahora y antes”, “Mi calle Corrientes”, del director y Sciammarella, además de “Mi familia”, milonga, y “Cuando tú te alejas”, bolero, de los mismos autores; *El tango vuelve a París* (1947), con “Ninguna”, “Francesita”, “Muñeca brava”, “Nubes de humo” de Romero y Jovés, “La canción de Buenos Aires” y “Tiempos viejos” (con letra humorística); *La rubia Mireya* (1948), con “Tiempos viejos”; *La historia del tango* (1949), con “La morocha”, “El porteño”, “Mi noche triste”, “Pobre mi madre querida”, “El choclo”, “El esquinazo”, “Yira-Yira” y “A media luz”. Estas películas, en cuanto a su estética aún pertenecen a la tercera fase cuando ésta ya había abandonado su carácter renovador, lo cual se evidencia en las reiteraciones de tangos ya estrenados en films anteriores.<sup>11</sup>

Es interesante analizar *Luces de Buenos Aires* (1931), dirigida por Adelqui Millar, por tratarse de la primera experiencia en la realización de un largometraje por parte de Manuel Romero, si bien su participación fue en el rol de asistente de dirección y guionista, en el marco de una producción extranjera. En los títulos que se suceden sobre un fondo negro,<sup>12</sup> figuraba su participación junto a Luis Bayón Herrera -ambos habían sido antiguos colaboradores de la revista porteña- a la vez que se anunciaba la música típica de Matos Rodríguez y la orquesta Típica Argentina de Julio De Caro. Los intérpretes provenían del tango, del sainete y de la revista: Carlos Gardel, Sofía Bozán, Gloria Guzmán y Pedro Quartucci. En la película se empleaban procedimientos típicos del sainete, tales como la alternancia de lo sentimental y lo cómico (esto último a cargo de Gloria Guzman y Pedro Quartucci), así como tópicos procedentes del género chico tales como la atracción por la

<sup>11</sup> Si tenemos en cuenta que el director realizó cincuenta films, aquellos que poseen mezclas con el tango corresponden a un cincuenta por ciento de su producción, aproximadamente.

<sup>12</sup> Es interesante contrastar la neutralidad de la secuencia de los títulos de crédito con las posteriores realizaciones de Manuel Romero como director.



ciudad de Buenos Aires por parte de una muchacha, la representación de la milonguera (Elvira, interpretada por Sofía Bozán) y su relación sentimental luego complicada por un triángulo amoroso con Don Anselmo (Carlos Gardel). La película comienza en el campo, representado por medio de planos generales de su paisaje y de los gauchos a caballo y el posterior viaje de las dos mujeres a la ciudad a raíz del contrato para cantar en un teatro. Diversos planos generales de situación, que responden a criterios de planificación del cine clásico, muestran espacios exteriores de Buenos Aires como la fachada de la estación del ferrocarril, planos de los edificios altos, el puerto de La Boca, el edificio del Congreso, para luego pasar al interior del teatro de revista. A partir de allí, se plantea una sucesión de números de dicho espectáculo. Esta estructura en la que se abre un subrelato por medio de un espectáculo teatral situado en el interior del film, será característica del posterior cine misceláneo de Romero y ya se encuentra planteada en su primer film como guionista. Las mezclas con la revista porteña y con el tango se presentan del mismo modo que en sus films posteriores, si bien se debe destacar que el ritmo se aleja del dinamismo característico de Romero, tanto en lo que respecta al montaje como en la actuación, a partir de la ausencia de procedimientos del actor nacional en el caso del protagonista interpretado por Carlos Gardel. En el film gobierna la artificialidad en la representación -pensada en primer término para la exportación-, por lo cual en los números de tango se presenta a los bandoneonistas y guitarristas con vestuario de gauchos. Se trata de un efecto de enajenación cultural, en el sentido que plantea Bonfil Batalla (1982), que produce una "folclorización" con un interés ajeno al sentido original, en tanto que las condiciones de trabajo de Manuel Romero y su equipo argentino eran aquellas en las que si bien se contaba con elementos propios, la decisión sobre ellos era expropiada. Entonces, en dicho marco los procesos de apropiación e intercambio tuvieron un carácter escasamente productivo, en el que, en cambio, resaltaba la dominación simbólica.

Los tangos interpretados por Carlos Gardel ("El Rosal" y "Tomo y obligo") y Olinda Bozán, cumplen una función narrativa y sentimental. El tango "Tomo y obligo" con letra de Manuel Romero y música de Carlos Gardel, se vincula con el tópico de la traición y abandono de la mujer hacia el hombre, iniciado por Pascual Contursi en el tango "Mi noche triste". En el primero se desarrolla la firme postura que debe tomar el hombre frente a la

traición femenina: "Fuerza canejo, sufra y no llore,/ que un hombre macho no debe llorar!" (Ulla, 1967). Dicho tango se constituirá en la canción emblema del film.

Más tarde, el relato se desarrolla en el espacio de una fiesta privada de sectores altos ligados a la actividad teatral, en el cual se baila tango en un ambiente cercano al prostibulario, con las mujeres borrachas por el champagne. Dicha representación tiene una función de descrédito, que es la misma que se filtra en la representación de algunos gauchos como brutos o salvajes.<sup>13</sup> De este modo se evidencia una enunciación distanciada de lo popular que se plantea como una de las grandes diferencias entre este film y la que luego será la producción local de Manuel Romero y de otros directores correspondientes a esta tercera fase. La clausura del film plantea la típica iconografía del final feliz hollywoodense con el reencuentro de la pareja y el beso en plano medio, el cual se constituye como otro momento en el que se visualiza el efecto de enajenación cultural a causa de la pérdida de la capacidad de decisión sobre los elementos culturales propios. Esta modalidad de clausura narrativa no se continuará en el cine posterior de Romero, que planteará formas singulares de clausura narrativa ligadas a lo popular, a partir de la mezcla de lo sentimental y lo cómico, así como a partir de los finales de resolución dramática colectiva, las cuales se constituirán en centros de gravitación estética y semántica.

El historiador del cine argentino Domingo Di Núbila (1998), sostiene que la serie de películas realizadas en estudios americanos y franceses en las que a partir de *Luces de Buenos Aires* participó Carlos Gardel, contribuyeron decisivamente a afirmar el cine sonoro argentino. En ese primer film, Manuel Romero, Luis Bayón Herera y Alfredo Le Pera habían construido el personaje cinematográfico interpretado por Gardel a partir de la propia personalidad del cantor, procedimiento que luego se mantendría en las siguientes películas en las que participó y en las que se practicaban las mezclas con el tango procedentes del sainete, de la revista porteña y del cine argentino de los años veinte. Estas mezclas podían llegar a confundir los límites entre los diferentes medios artísticos, los cuales momentáneamente se borraban para los espectadores cinematográficos, tal como sucedió en la exhibición del film *Cuesta abajo*, de Louis Gasnier. Cuando Gardel terminó de cantar el tango del título, el público obligó a interrumpir la proyección y a repetirlo (Di Núbila, 1998). Más tarde, Romero y los estudios Lumiton decidieron contratarlo, pero el cantor no

pudo continuar las mezclas con el tango en la industria cinematográfica argentina, a causa de su muerte en el viaje aéreo hacia Buenos Aires.

*Noches de Buenos Aires*,<sup>14</sup> el primer film sonoro de la producción de Manuel Romero en Buenos Aires, planteó desde el inicio la continuación de las mezclas con el tango practicadas en el sainete. Tal como señalamos en el capítulo anterior, el director protagonizó y participó de la evolución de la segunda fase del sistema misceláneo, así como fue uno de los impulsores más destacados de la tercera fase al renovar dichas mezclas en el cine y continuar su actividad de poeta de tango.

Una de las principales mezclas que se propuso en la tercera fase del sistema misceláneo fue la del cine y el tango, las cuales se intensificarían en relación a la segunda fase en el sainete, puesto que se multiplicarían las apropiaciones del tango canción, tal como es posible apreciar en *Noches de Buenos Aires*, film que incorporó tres tangos canción, además de la inclusión de la música y la coreografía: “Cogote”, “Cadena de amor”, “Noches de Buenos Aires”, a los que se agregaban otras canciones como la milonga “Largá las penas” y la polka paraguaya “Mi paraguaya”. Otra mezcla muy practicada en esta década, fue la del cine con la revista porteña, a raíz de que esta última se encontraba en un momento de pleno desarrollo y evolución, además de convocar un público muy numeroso. En este marco de permanentes contactos con las manifestaciones populares también se produjo otro tipo de intercambios, tales como las relaciones con el modelo clásico americano, que deben ser entendidas en sus diversos sentidos. Por un lado, la aceptación de los cánones clásicos era consecuencia de relaciones de dominación simbólica, pero también de alianzas entre modelos hegemónicos y subalternos en el seno de una dinámica de “prestaciones recíprocas” (García Canclini, 1984).<sup>15</sup> Por otro, en ciertos casos se trataba de operaciones de nuevo empleo, *usos* o apropiaciones de procedimientos del cine hollywoodense a partir de las propias necesidades estéticas, en el sentido que

---

<sup>13</sup> Es sintomática, en este sentido, una de las escenas finales en la cual dos peones desde el palco del teatro enlazan a Elvira y se la llevan a caballo al campo.

<sup>14</sup> Productora: Lumiton. Guión: Manuel Romero y Luis Bayón Herrera. Música: Alberto Soifer. Montaje: Francisco Mugica. Estreno: 27-3-1935, Cine Monumental. Intérpretes: Fernando Ochoa, Tita Merello, Severo Fernández, Irma Córdoba, Enrique Serrano, Aída Olivier, Guillermo Pedemonte, Héctor Calcaño, Juan Mangiante, entre los principales.

<sup>15</sup> Un ejemplo de esto último es el film *Luces de Buenos Aires* y todos los films de Carlos Gardel producidos por estudios de Hollywood en los cuales se efectúa la apropiación de las mezclas con el tango, así como el cine de Romero también se apropiaba de ciertos procedimientos clásicos desde la estética miscelánea propia de la cultura nacional.

plantea Michel de Certeau (1996). Por lo tanto, intentaremos analizar las diversas coexistencias, sin concebirlas como una total aceptación acrítica ni tampoco como una absoluta resistencia a lo hegemónico, sin olvidar la dominación simbólica de los modelos dominantes ni negar la capacidad de respuesta y de producción autónoma de los géneros populares del cine nacional.

Regresando al film, cabe aclarar que practicaremos un análisis que lo concibe como “artefacto textual” (Talens, 1996), en tanto posee una lógica constructiva cuyo mecanismo y procedimientos es posible desmontar, para a partir de allí percibir modos de ver y pensar tanto por parte del polo de la escritura como de la mirada espectral. Asimismo, en este caso y en los siguientes adoptaremos la óptica del microanálisis filmico propuesto por Santos Zunzunegui (1996, 15), que procura seleccionar: “Pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa.”

Desde el mismo inicio de la secuencia de los títulos de crédito de *Noches de Buenos Aires* existe una presencia del tango en la banda sonora, cuya música instrumental acompaña la presentación del que será el espacio privilegiado, el centro y la cultura urbana porteña. Por medio de una sucesión de planos de carteles luminosos de cines y negocios, que se sobreimprimen unos con otros y con planos de las calles nocturnas repletas de automóviles, se construye una imagen de la cultura del centro mientras se anuncian los títulos, a partir de un auténtico recorrido visual. De este modo, antes de que ninguna historia haya comenzado se pone en contacto al espectador con un concentrado de imágenes que además de anticipar el mundo que más tarde se desarrollará, anclan al film, por medio de un auténtico gesto inaugural, en un universo cultural propio de los géneros populares. De allí la importancia que van a tener las secuencias de los títulos de crédito en el conjunto de films que estamos estudiando, en tanto cumplen una función enunciativa que ubica al film, desde un inicio, en el seno de los valores de la cultura popular. En esta película, dicha operación se efectúa por medio de la banda sonora de tango y las imágenes del centro como zona de circulación de lo popular, espacio apropiado por dichos sectores sobre todo desde los años veinte. Además, se agrega la presencia de la incipiente cultura de masas -por medio de las imágenes de carteles luminosos de cines-, que remiten a un

enunciador filmico que no plantea distancias respecto de todas estas manifestaciones culturales.<sup>16</sup> Luego, en la primera secuencia parecen brotar de ese ambiente nocturno las referencias al género popular de la revista porteña y sus personajes, en tanto la primera escena transcurre en la puerta de salida de un teatro, que por medio de un plano general deja ver un cartel que anuncia “Hoy gran estreno de Noches de Buenos Aires” y a los actores que participan en la misma. Por lo tanto, el film se estructura sobre ambas manifestaciones populares, planteando, a partir de la inclusión de subrelatos o delegaciones narrativas (Gaudreault, 1995), una compenetración con los géneros teatrales populares que le permitirá apelar a sus prácticas de mezcla sin mayores problemas. De este modo, el film narrará la historia de un conjunto de artistas y del estreno de una revista porteña, inclusión que va más allá de lo temático y funciona como táctica de apropiación de sus prácticas de mezcla y de sus procedimientos de actuación. La estructura narrativa se apropia de la estructura de la revista porteña, puesto que en determinado momento se produce una delegación narrativa y se hace cargo del relato una sucesión de diversos cuadros autónomos entre los cuales se intercalan, aún en forma sucesiva y no tanto en función del montaje alternado, escenas de los actores en los camarines o en otros espacios más allá de la sala teatral.<sup>17</sup> Es decir que, el cine dona una importante porción del relato audiovisual a la puesta en escena del teatro de revista, para permanecer como narrador en segundo plano, de modo implícito. Además del teatro de revista, que fue uno de los principales espacios de circulación del tango, otro espacio escenificado es el del cabaret denominado “La Tapera”, que a la vez reenvía al espacio característico del sainete de cabaret iniciador de las mezclas con el tango canción. Allí, en una de las primeras escenas de la película se baila el tango y Tita Merello interpreta “Cadena de amor”. De este modo, los espacios protagonistas del teatro de revista porteña y el cabaret, representan la aventura del ascenso en el caso del éxito del artista, o bien se presentan como zonas en las que es posible la interacción con

---

<sup>16</sup> Remiten a la posición frente a lo popular y lo masivo por parte del que “habla cine”, el enunciador, denominado narrador implícito o “gran imaginador” (Gaudreault, 1995). Jesús González Requena (1987, 10) a partir de los conceptos de Benveniste, plantea que “la enunciación es un proceso productivo (pues en él se produce la conversión del lenguaje en discurso) pero uno carente de sujeto: en él se engendra el discurso y en este, como su efecto de sentido más profundo, estructural, es engendrado a su vez el sujeto.” Más adelante aclara la diferencia entre el *escritor que escribe* que es el “autor real”, y el *escritor escrito*, el “autor implícito” o “enunciador”.

<sup>17</sup> La delegación narrativa no es total sino parcial, ya que también está a cargo del relato el narrador principal por medio de los procedimientos cinematográficos, mientras la puesta en escena queda a cargo de los procedimientos de la revista porteña (Gaudreault, 1995).

clases más elevadas. Además, en el film se incluyen otros procedimientos característicos del sainete, como la alternancia de lo cómico y lo melodramático. Por un lado, se encuentra la pareja cómica (Dora, interpretada por Tita Merello -una mujer buena, cancionista- y Ponciano, por Severo Fernández a partir de la maquieta caricaturesca de un músico popular -un hombre feo y un poco zonzo-), a los que se agregará la caricatura realizada por Enrique Serrano (Lopecito) y la figura cómica del empresario teatral. Por otro, se encuentra la pareja melodramática del actor Pablo (Fernando Ochoa) y la actriz de revista y cancionista Celia (Irma Córdoba) que participan de triángulos amorosos y de la intriga sentimental. Así se incorporan una serie de representaciones propias del sainete y de la revista: *vedettes*, cancionistas, músicos, actores, milongueras y los procedimientos del actor cómico popular típicos del género, por ejemplo, por medio de la actriz y cancionista Tita Merello (procedente de la revista y del sainete), Enrique Serrano y Severo Fernández.

El primero, "Cadena de amor", es un tango sentimental, que narra un relato sobre el amor, los desengaños y el sufrimiento de la pasión, el cual no recurre al empleo de lunfardo. Tita Merello lo interpreta sentada en una mesa de la *boite* y el mismo se entrelaza con la intriga amorosa del film. Su personaje, Dora, es una amiga de Pablo con quien dialoga sobre sus conflictos amorosos, además de dejar entrever su cariño hacia él; luego de plantear a modo de presentación "queremos siempre al que no nos quiere, bien lo dice el tango, ese mismo que están tocando", comienza a cantar el tango que se relaciona con los conflictos amorosos de la escena. Manuel Romero ya había practicado diversas formas de inclusión de tangos en los sainetes, por lo cual se trata de una práctica ya conocida y bien depurada. El tango canción interpretado por Dora se constituye en voz narrativa, en subnarradora verbal responsable del subrelato oral (Gaudreault, 1995), por medio del cual se narra una breve historia de unos pocos minutos.

Otro aspecto que proviene del sainete con tangos y de la puesta en escena de la revista, es la presencia de la sensualidad de las *vedettes* y milongueras, las cuales en ciertas escenas se relacionan con hombres a la salida del teatro o diversos planos muestran sus piernas en ensayos y escenificaciones, marcas del origen prostibulario del tango que aún pervivían. Sin embargo, se efectúa una refuncionalización moral de la revista, en tanto sus imágenes y palabras se encuentran estilizadas. La mayor parte del film se ocupa de mostrarnos la noche del estreno de la revista, a partir de una sucesión de cuadros diversos,

que comienzan y finalizan con planos frontales de conjunto del escenario -planos de situación- para luego fragmentarse en planos más cercanos tales como planos medios y primeros planos, entre los que pueden insertarse planos de los artistas que observan desde bambalinas y del público que aplaude cada cuadro. El empleo del plano de situación y la dinámica de segmentación en planos más cercanos, es un procedimiento central del modelo clásico americano, cuya función es, tal como lo señala Vicente Sánchez Biosca (1991), articular los diversos planos y garantizar la orientación en el entorno por parte del espectador, en tanto posee un efecto de guía que parte desde la totalidad del plano hasta cada una de sus partes. Esta es la principal convención del modelo clásico apropiada en este momento por Romero y hablamos de apropiación porque el recurso se emplea en un marco estético propio que es el que gobierna al film.

Algunos números de la revista introducen aspectos criollistas, los cuales ya poseían un carácter residual por medio del actor Fernando Ochoa, quien se destacaba en el recitado de la poesía gauchesca y trabajaba en la radio. Este actor introduce representaciones criollas primero de gauchos y más tarde, en otro número, de compadritos. Los géneros populares muchas veces apelan a tradiciones culturales del pasado que pueden parecer conservadoras con el fin de resistir el avance de la cultura de dominación, y preservar una base propia. Asimismo, en otra escena se oye el recitado de Ochoa en una radio, incorporando un subrelato radial en el relato filmico.<sup>18</sup>

Por lo tanto, la estructura miscelánea permitía incorporar las diversas manifestaciones culturales. En uno de los cuadros de la revista, que correspondía a la cultura urbana, se canta un tango canción, nuevamente interpretado por Tita Merello, denominado "Noches de Buenos Aires", montado en una escenografía de la ciudad que representa edificios del centro -iconografía característica que provenía de la puesta de la revista y se va a reiterar en diversas películas- con una gran orquesta de guitarras y bandoneones ubicada en gradas, mientras la cancionista canta apoyada en un farol y un plano general muestra su cuerpo sensual con un vestido ajustado. Se trata de un tango sentimental que habla del amor y de la vida nocturna, pero esta vez, a la imagen de la

---

<sup>18</sup> Domingo Di Núbila (104, 1998) aporta lo siguiente: "Ochoa fue uno de los mayores ídolos de la radio con sus actuaciones de los domingos al mediodía en los programas de Jabón Federal por Radio Belgrano, donde interpretaba historias dramáticas en verso escritas por los poetas estrella que se mantuvieron en la admiración popular hasta que nuevas generaciones desarrollaron otras preferencias".

cancionista ejecutando el tango se sobreimprimen diversas imágenes de la ciudad: un chico pobre durmiendo en la calle, milongueras a la salida del cabaret, parejas en diversas situaciones. Así se selecciona otra variante de delegación narrativa, por la cual el subrelato verbal del tango es acompañado por el relato audiovisual que intenta ilustrar por medio de recursos cinematográficos la letra del tango. En el final del cuadro, Tita Merello baila el tango, escena en la cual los planos siguen el movimiento coreográfico y, finalmente, muestran sus piernas cuando la cantante levanta el vestido, quien de inmediato incorpora un gesto cómico que borra la anterior connotación sexual al golpear al bailarín. De modo que, no solo lo sentimental sino también el humor participaban del “adecentamiento” del tango, proceso que aunque ya había sido afirmado siempre se encontraba en tensión con su origen. Otro cuadro de la revista incorpora una escena en un ambiente popular de un cafetín, con música de tango y varias parejas que bailan, además de la orquesta en escena, en el que además se canta una milonga que se relaciona con la intriga sentimental del cuadro y del film. Por lo tanto, la representación dentro de la representación del film multiplica los triángulos amorosos y emplea los mismos procedimientos melodramáticos. Una vez finalizada la representación de la revista, el tango continúa su protagonismo, en tanto que, por medio de planos generales que subrayan lo colectivo, en una fiesta se baila el tango para celebrar la finalización de la primera función teatral, en la cual el personaje interpretado por Tita canta otro tango, esta vez cómico, denominado “Cogote”. Nuevamente, se encuentra directamente relacionado con la acción, en tanto describe de manera caricaturesca al personaje cómico realizado por Enrique Serrano, “que vive como un pegote del patrón”. Es decir que, se continúan una tras otra las delegaciones narrativas a diversos subrelatos audiovisuales y verbales: heterogéneos cuadros de la revista y tangos.

En la segunda mitad predomina la intriga melodramática y el mundo del teatro de revistas sólo reaparece en alguna secuencia de montaje (Bordwell, 1997). Este último es otro procedimiento característico del modelo clásico también apropiado por Romero, que muestra en pocos planos breves fragmentos de las escenas correspondientes a los cuadros de la revista para comprimir temporalmente una función teatral más extensa. Al ritmo rápido de montaje se agregan barridos verticales, fundidos, que otorgan una sensación de pasaje del tiempo e imprimen dinamismo al relato. La intriga predominante es la del triángulo melodramático, al que se incorporan muertes y reclusiones, si bien el conflicto



posee el carácter colectivo característico del sainete, que se impondrá como una marca autoral en la clausura de gran parte de los films de Manuel Romero, en la cual los personajes resuelven los conflictos en grupo. Por último, se apela al final de consuelo, en tanto la pareja sentimental se reconcilia, aunque el cierre definitivo queda a cargo de la pareja caricaturesca paradigmática del sainete, en una escena en la que se mezcla lo sentimental del tango “Cadena de amor” del que se reitera algún verso, así como la comicidad a partir de un chiste sobre el mismo. Por lo tanto, la comicidad “sainetera” y el tango quedan a cargo de la clausura narrativa, la cual se constituye como la zona de reserva simbólica de la singularidad propia de las estéticas populares nacionales. El tango cumple una función sentimental, cómica, festiva, según cada una de las escenas, y además en su escenificación perviven huellas de su origen sexual al presentarlo en el marco del teatro de revistas y del cabaret, si bien su refuncionalización sentimental ya está prácticamente concretada. En especial, el tango colaboraba en la representación de la cultura porteña urbana, no sólo en su carácter más popular sino incluyendo su apropiación por parte de los sectores medios y altos, tanto en el teatro de revistas como en el cabaret, en los que diversos grupos sociales estaban en contacto.

Los planos aún no poseen una composición de perfecto centrado clásico, la cual se incorporó de manera progresiva, así como carece de sistematicidad el recurso de montaje del plano y contraplano del cine de Hollywood, mientras que predomina la búsqueda de un montaje en continuidad, por medio del empleo de los diversos tipos de *raccord* (Bordwell, 1997; Sanchez Biosca, 1991).

La presencia del tango canción, además de ser analizada en relación al sistema misceláneo, puede ser entendida como la pervivencia del procedimiento de la atracción más allá de la primera época del cine de los primeros tiempos (Gaudreault, 2004), si bien aquí se encuentra sometida a las necesidades narrativas y posee, centralmente, esa función.

En críticas muy distanciadas estética y culturalmente como la del periódico *La prensa* (28-3-1935) se advirtió la alternancia entre lo cómico y lo melodramático, pero se criticó el tema, seguramente por la desvalorización que sufría el teatro de revista porteño. En la misma, se mencionaban de forma general las canciones sin designarlas como tangos ni detallar sus títulos ni otros comentarios, hecho que demuestra el carácter subalterno que aún poseía el tango para ciertas zonas culturales. Sólo se planteó: “Intercaladas en ellos van

diversas canciones que constituyen la nota agradable, tanto las que dice la joven actriz Irma Córdoba, que revela una voz suave, bien timbrada, gusto y entonación, como la que tiene a su cargo la celebrada cancionista Tita Merello". Es decir que la crítica no destacaba suficientemente las mezclas entre el cine y el tango. No obstante, en la revista *Sintonía* (N°101, marzo de 1935) un artículo destacó lo que percibió como mezcla entre la radio y el cine, aspecto que la orientaba hacia una reflexión acerca de los intercambios que se efectuaban: "Así como la radiotelefonía motivara en nuestro país el desplazamiento de conocidas figuras teatrales hacia los estudios de distintas emisoras, el cine ha originado un curioso movimiento de aproximación artística entre la pantalla y la radio", para luego mencionar la colaboración en el film de conocidos intérpretes de la radiotelefonía como Fernando Ochoa y Tita Merello.

En *Radio bar* (1936), dirigida por Manuel Romero, nuevamente se multiplicaron los intercambios con el tango canción al incluir tres de ellos: "Siempre unidos", "Leyendo en tu mano" y "La ribera".<sup>19</sup> La secuencia de los títulos de crédito, luego de anunciar el título del film y al estudio Lumiton, continúa con una peculiar presentación de los principales intérpretes, por medio de primeros planos frontales de cada actor con un subtítulo que indica su nombre.<sup>20</sup> Se trata de una serie de ocho planos en los que cada uno saluda con un pequeño gesto, mirando a cámara, como si se encontrara frente al público de una sala teatral. De este modo, el relato instala una vinculación con el público que intenta proponer las mismas pautas escénicas que las de un espectáculo que cuenta con la copresencia del actor y del espectador. Es decir, construye una relación entre un emisor y un receptor de un espectáculo de cabaret o de una emisión de radio con público, que son las manifestaciones que luego se incluirán. Los siguientes títulos se presentan sobreimpresos en los emblemáticos planos urbanos, nocturnos, que presentan una sucesión de carteles luminosos, entre los que se encuentra el del Cine Astor, la sala en donde precisamente se estrenó la película. De este modo, los planos de apertura articulan y condensan, a partir de un

---

<sup>19</sup> Además de otras canciones como "Radio bar", fox-trot; "Milonga criolla", milonga; "Olvidando las penas", blue, "No supe vengarme", vals; "¿Qué tengo yo?", rumba; "Ipanema", marchina brasileña. La lista de canciones se presenta junto a los títulos del film. Participaban diversas orquestas, entre ellas la de tango de Elvino Vardaro. El guión fue realizado por Manuel Romero.

<sup>20</sup> Los actores son: Gloria Guzmán, Olinda Bozán, Carmen Lamas, Alicia Barrié, Alberto Vila, Juan Carlos Thorry, Marcos Caplan y Sussy Derqui. En gran parte actores provenientes de la revista y Olinda Bozán también del sainete. Luego continúa un cartel con una lista del resto de los intérpretes.

recorrido visual, determinaciones sustanciales: la miscelánea entre el cabaret, el espectáculo de emisión radial y el cine, centrales en el film.

Las primeras secuencias transcurren en el espacio emblemático de una *boite* o cabaret, en la que reina un clima festivo generado a partir de la música, así como por el montaje rápido de planos breves en el que diversos personajes cantan mirando a cámara - buscando la complicidad del espectador más teatral que cinematográfico-, además del dinamismo interno de los planos generado por los bailes. Así, se entremezclan el dinamismo y lo colectivo del sainete, además del espacio del cabaret del sainete con tangos, también algunas de sus caricaturas tales como la del dueño del local -un inmigrante cómico que se expresa en cocoliche- y el personaje de Tosca, el estereotipo cómico de la secretaria del director de una *broadcasting*. Este último fue interpretado por la actriz Olinda Bozán, por medio de los procedimientos de actuación popular, en especial a partir de la maquieta de una mujer excesivamente recatada, fea y con gustos refinados. Los primeros planos se concentran en dicha caricatura y la potencian. Por medio de este personaje el film parodia la mirada de la cultura alta, crítica hacia el tango y el cabaret, ya que la secretaria plantea que los problemas de la radio en la que trabaja radican en que se cultivan vulgaridades como el tango en lugar de la ópera, así como se horroriza ante las camareras del cabaret al que denomina “antro” y “foco de perdición”. Sin embargo, se construye un cabaret “discreto” o “familiar”, tal como plantea un personaje en el interior del film, continuando con las operaciones de desvío que había iniciado el sainete, que implicaban un uso moral y sentimental del tango y de sus espacios. Otras caricaturas recaen sobre las representaciones de la clase alta, ya que dos fabricantes de cigarrillos que concurren al cabaret con sus esposas son parejas físicamente cómicas, uno de ellos es muy grande y el otro muy pequeño, además de que este último posee una mujer enorme y fea. Asimismo, se desarrollan otros elementos de comicidad como los enredos amorosos, a partir de que dichas mujeres se interesan por los camareros del cabaret y los hombres por las camareras, a lo cual se agrega la secretaria Tosca (Olinda Bozán), quien formará la pareja cómica con el personaje interpretado por Marcos Caplan, un camarero inmigrante italiano, que se expresa en cocoliche, con quien se completa la parodia a la cultura alta ya que también es amante de la ópera y expresa: “El tango es la negación del arte”. En el cabaret se baila y se

cantan tangos, y ahí se inserta el primer tango canción “Leyendo en tu mano”,<sup>21</sup> que abre su propio subrelato. Se trata de un tango sentimental relacionado con el triángulo amoroso serio de la historia, puesto que también aquí se siguen las reglas del género del sainete al combinar una pareja sentimental rodeada de una serie de parejas cómicas, en este caso las tres camareras del cabaret novias de los tres camareros, que desarrollan enredos amorosos con las otras tres parejas.

Otra mezcla es la que se efectúa entre el cine y la radio, puesto que más tarde todos los empleados del cabaret son contratados por una *broadcasting*. Esta será una nueva mezcla aportada por el cine, que se complementa con los intercambios con el tango, puesto que la radio era uno de los ámbitos centrales de circulación de la música ciudadana en los años treinta. De este modo, a partir de ese momento del film, del espectáculo del cabaret se pasa al espectáculo radial y a sus emisiones con el público, planteando un nuevo juego de relato dentro del relato o de delegación narrativa. Es decir que este film, intensifica el carácter misceláneo, ya que además de las primeras secuencias en el cabaret con sus diversos cuadros, que plantean una heterogeneidad similar a la de la estructura de la revista adoptada en el primer film de Romero, a continuación se desarrolla una estructura en la que se suceden los distintos números del espectáculo radial, los cuales se hacen cargo de la narración, momentáneamente, pero a lo largo de una porción importante del relato. Es decir que, otra vez el cine entrega la narración a otro medio y mantiene sus recursos en un lugar menos visible -como narrador implícito-, en este caso se convierte en subnarrador el espectáculo de la emisión de radio. Asimismo, es necesario considerar que al tratarse de los inicios del cine sonoro, se absorben otras formas de espectáculo más que apearse a procedimientos de especificidad cinematográfica -lo cual se evidencia a partir de aquí ya que el film se convierte en una sucesión de canciones-. En ese momento, se canta el segundo tango “Siempre unidos”, canción emblema del film, absolutamente sentimental, cuya letra se refiere a los lazos amorosos y amplifica sus aspectos melodramáticos. Sin embargo, el relato no abandona los contrastes con lo cómico -al modo del sainete- y a continuación se ofrecen números que parodian a la música culta.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Lo cantan Alberto Vila y Juan Carlos Thorry.

<sup>22</sup> Tal como el dúo que ejecutan de forma ensordecedora y caricaturesca Caplán y Bozán, así como algunas escenas breves, las cuales como si fueran entreactos de los números cantados, incorporan el chiste verbal y lo cómico.

En la segunda parte continúa la intriga melodramática siempre en alternancia equilibrada con lo cómico, en tanto a causa del triángulo amoroso se produce la separación de la pareja cuando Carlos apoya el despido de su novia Mágina de la radio. En ese momento, canta solitario, el tango dramático "La ribera". Este último no se refiere de modo directo a la historia, sino que abre un breve subrelato sobre una milonguera de un cafetín, que despliega un clima dramático que se corresponde con el del relato principal del film. A partir de esta escena reaparecen los planos de conjunto, singulares de Manuel Romero, que capturan la acción grupal de todos los compañeros que intentan evitar el despido, en donde también se despliega una forma de comicidad procedente de los sainetes. El relato posee un gran dinamismo, ya que todas estas acciones se insertan entre los números musicales del subrelato de la radio; se trata de escenas breves, rápidas, en las que se trabaja con un montaje aún lineal y sucesivo, ya que en una única oportunidad se practica el montaje alternado, recurso que aún no se emplea de modo sistemático. Posteriormente, consiguen que Mágina regrese a trabajar pero trasladando la radio al cabaret, cuyas últimas escenas enmarcan al relato, ya que se trata del mismo espacio de las primeras secuencias de la película. Allí impera lo cómico, otra vez a partir de una estructura de sucesión de cuadros, ahora en el cabaret, en las que Olinda Bozán y Marcos Caplán efectúan una parodia al tango.

La película posee una doble clausura, primero sentimental con la pareja que se reúne cantando nuevamente fragmentos del tango "Siempre unidos" y, en segundo lugar un final cómico, en el cual se besa la pareja caricaturesca de Olinda Bozán y Marcos Caplán a modo de réplica del cierre sentimental y al ser descubiertos por la otra mujer reciben el golpe de una botella. Epílogo que se constituye como un centro de gravedad semántico y estético del relato, en tanto confluyen procedimientos de los géneros populares, como el efecto de consuelo, la alternancia sentimental y cómica del sainete y la presencia del tango canción.

Asimismo, se emplean de manera selectiva ciertos criterios de planificación clásica del cine hollywoodense, que ya comentamos en *Noches de Buenos Aires*, que desglosan la situación dramática de la escena. Sin embargo, no hay una inmersión definitiva en aquellos recursos, sino que éstos se combinan equilibradamente con los géneros populares locales, los cuales inciden de modo determinante en la poética cinematográfica de Romero. El procedimiento de la atracción -propio del cine de los primeros tiempos que André

Gaudreault denomina cinematografía-atracción-, aún perdura al presentar innumerables canciones y tangos, pero con la salvedad de que los mismos se insertan en lo narrativo y ya no producen detenciones en la acción. Del modelo del sainete pervive el carácter grupal, el dinamismo, el modelo del actor cómico popular y sus procedimientos (practicados principalmente por Olinda Bozán), así como la alternancia entre lo cómico y lo sentimental. De esta mixtura también participa el tango, planteando un empleo que no había sido tan explotado en la segunda fase en el interior de los sainetes, ya que aquí el tango amplifica su funcionalidad cómica y caricaturesca, no tanto a partir de las letras de Manuel Romero que son siempre sentimentales o dramáticas, sino a partir de escenas paródicas.

*La vuelta de Rocha*,<sup>23</sup> es una película que se vincula con la serie de sainetes y tangos que se dedicaban a representar la cultura del barrio de La Boca y de la ribera del Riachuelo.<sup>24</sup> En la película se intensifican aún más las mezclas con el tango, en tanto se interpretan múltiples tangos canción escritos por Romero como “Guapo y varón”, “El clavel”, “Naufragio”, “Parece que fue ayer”, “Sol de la ribera”, “Malevaje de antaño”.<sup>25</sup> Esto implica que se efectúe una mayor delegación narrativa por parte del cine hacia el tango canción. La música fue compuesta por Enrique Delfino, quien había participado en las mezclas entre sainete y tango en la década anterior. Asimismo, dichas mezclas se evidencian en la participación de cancionistas de tango como Mercedes Simone y Hugo del Carril. Desde la misma secuencia de títulos de crédito se presentan imágenes de embarcaciones en escenarios naturales del Riachuelo. Además de anticipar el espacio en donde se desarrollará la historia, poseen otras funciones como la de anclar al film en la serie sainete-tango, al recurrir a una geografía que apela a sus escenarios barriales emblemáticos. También plantean en términos visuales una de las caras de la dicotomía esencial que desarrollará más tarde el relato, en tanto que la actividad en el Riachuelo en el barrio de La Boca se impone desde el inicio como la representación del trabajo. En efecto, los planos de apertura remiten a una posición frente a las culturas populares por parte del enunciador o narrador implícito que no plantea una distancia respecto de las mismas, sino

<sup>23</sup> Productora: Lumiton. El guión también corresponde a Manuel Romero, la fotografía es de Gerardo Húttula. Intérpretes: Mercedes Simone, Tito Lusiardo, Marcos Caplán, Floren Delbene, Alicia Barrié, Benita Puértolas, Marcelo Ruggero. La orquesta es la de Miguel Caló.

<sup>24</sup> Existe un tango con el título del film compuesto con anterioridad por Juan de Dios Filiberto, cuyo entorno es el barrio de La Boca e incluye representaciones del mismo. El film de Manuel Romero no incluye este tango.

que se ubica en el barrio, en el universo tanto del tango como del sainete, y apela a una normativa que de un modo paternalista se quiere transmitir a partir de la oposición entre el trabajo y la vida nocturna.

Luego, la primera secuencia abre el relato con una serie de planos generales que recorren una calle de La Boca en plena vida nocturna, mostrando la otra cara del barrio, a la que se agregarán las siguientes escenas que transcurren en el interior del “Cafetín del Calabrés”, que representa a aquellos lugares populares barriales en los que circuló el tango en los orígenes de su historia. Es decir que, los espacios seleccionados se vinculan con aquellas zonas populares del sainete y de los orígenes periféricos del tango, ambientes que en el film se trabajan con una iluminación sombría, creando una imagen lúgubre, que luego el relato terminará de connotar negativamente como el espacio de la improductividad y de la búsqueda irresponsable de placeres, el lugar de la delincuencia, así como el destino posible, luego del fracaso de la aventura del ascenso rápido distanciado del universo del trabajo. Allí se ofrecen las representaciones características del género chico, en una de las primeras escenas en la que Hugo del Carril canta el tango “Guapo y varón” mientras se encuentran el Calabrés, dueño del café, un inmigrante caricaturizado que se expresa en cocoliche (Marcelo Ruggero), un porteño llamado el pibe Firulete (Tito Lusiardo), según él mismo “el último de los bailarines con corte”, Dora (Mercedes Simone) que es una mujer honesta, bella y pobre, cancionista o milonguera por necesidad y un guapo llamado Solari (Floren Delbene), presentado además por el tango que se cantó a lo largo de la escena. La peculiaridad de este film, en vinculación con el anterior, es que a diferencia del sainete en el cual la milonguera sólo participaba de la intriga melodramática, aquí se presenta la representación caricaturesca de la misma, a partir del personaje Lorenza, la mujer de Firulete, que desarrolla la intriga cómica paralela puesto que el marido sólo desea que ella se escape con otro hombre y lo libere. Este último es interpretado por Tito Lusiardo, un actor que había participado de las mezclas entre sainete y tango, que desarrolla la comicidad del film a partir del empleo de una singular energía corporal que genera constante dinamismo, a lo que se agrega un ritmo vertiginoso en los recursos verbales, conseguido por medio de la velocidad al hablar y el alto volumen en la voz.

---

<sup>25</sup> Los dos primeros interpretados por Hugo del Carril y los siguientes por Mercedes Simone.

La historia se desarrolla alrededor de los peligros que rodean la vida de Dora, convertida en milonguera de manera forzada por el guapo. El siguiente tango, interpretado a dúo Mercedes Simone y Hugo del Carril, el mismo despliega un subrelato que se concentra en la interioridad de los personajes, puesto que se inserta luego del lamento de ambos por haber deseado el éxito y haber terminado en ese cafetín de la ribera. De ese modo se transita del diálogo hacia la canción luego de pronunciar la frase “como dice el tango...”, entonces interpretan el tango “Naufragio” que desarrolla el tema de la atracción por la ciudad, los sueños y las esperanzas perdidas, mientras vemos a ambos en un único plano medio frontal como una forma de reforzar su nexo a partir del encuadre cinematográfico. Luego, la mayor parte de los tangos ejecutados forman parte de distintos números realizados en el espectáculo del cafetín, en el que Dora canta en primer plano “Parece que fue ayer”, un tango sentimental que nuevamente desarrolla los conflictos interiores de la milonguera, por medio del subrelato de una traición, en el que se acusa al hombre diciendo: “pisoteaste mis ensueños de mujer”. Ello se intercala con algunos planos de situación que presentan el espacio del café, que luego se segmenta en planos más cercanos de la cancionista o del público, de acuerdo a los cánones de la planificación clásica. La narración, nuevamente, delega parcialmente el relato a otro espectáculo popular, la puesta en escena de una sucesión de números de tango, de baile y de carácter cómico, que componen el espectáculo del café. Luego de distintos números cómicos se baila el tango, hasta que Mercedes Simone canta “El Clavel”, un tango sentimental y dramático, que desarrolla el tópico de la traición amorosa.

Tal como en otros films de Romero, hacia la segunda mitad se intensifica la intriga melodramática por medio de diversos triángulos amorosos en los que participan además de los personajes ya mencionados, una milonguera llamada Maruja (Alicia Barrié) que se encuentra connotada negativamente y Juan Carlos, un joven marino que concurre al café. A partir del romance entre Dora y Juan Carlos, se narra la regeneración de la milonguera, quien es aceptada en la casa familiar del marino -que se plantea como un refugio, un espacio antitético al del cafetín-, la cual es posible de acuerdo a la representación no condenatoria ya postulada con anterioridad en los sainetes del mismo autor. Ello se enmarca por medio de diversas imágenes sin diálogos acompañadas por música, que reinstalan la dicotomía anunciada en la apertura del relato: se trata de una sucesión de



planos diurnos de los escenarios naturales de la ribera de La Boca que muestran la iconografía del trabajo, “la ribera del sol y del trabajo” que hasta ahora permanecía fuera de campo, contrapuestos, como se afirma en el mismo film, a “la ribera turbia y amarga” que recorrimos antes. Ello se refuerza por medio del subrelato verbal del tango “Sol de la ribera”, que cantado en ese mismo escenario, desarrolla esa misma dualidad: “de noche caravana de placer/ de día la noble, fecunda labor”. Esta caracterización negativa de los ambientes populares del tango demuestra una internalización de los valores de la cultura dominante en el interior del film, y permite percibir los diversos estratos que están presentes simultáneamente en toda producción cultural popular.

Luego, se complica la intriga a partir del plan de un robo al marino por parte de Solari y Maruja, con el fin de vengarse de la pareja. Así se relata lo que sucede en ambos espacios, la casa familiar y el café, sin emplear montaje alternado, por medio de la sucesión de escenas diversas. El drama se intensifica cuando Dora decide regresar al café con el fin de sacrificarse para salvar al hombre que quiere. La acción se desarrolla entre los diversos números del café, tales como el tango “Malevaje de antaño”, interpretado por Mercedes Simone, el cual posee la función narrativa de abrir un subrelato que se incorpora al relato principal, ya que describe a un guapo que se vuelve cobarde, en referencia al final del personaje Solari. El conflicto se resuelve, al estilo de Manuel Romero, gracias a la acción del grupo y finalmente se reúne la pareja en un típico consuelo sentimental. La clausura del film queda a cargo de unos versos de tango cantados por Mercedes Simone, en pleno día en la cubierta de un barco, a lo que se agrega el abrazo final que coloca en el centro lo sentimental. Es decir que, se concentran allí recursos esenciales del relato: la situación sentimental y el tango, al mismo tiempo que se reafirma el sentido con un epílogo con fines normativos, a partir de una imagen diurna de La Boca vinculada al trabajo que se relaciona con la de la apertura del film.

En *Tres anclados en París*<sup>26</sup> se incorporó el tango “Buenos Aires”, de Manuel Romero y música de Manuel Jovés, interpretado por Hugo del Carril, acompañado por otros números musicales, como dos canciones brasileñas interpretadas por “Las Hermanas Pagas”. La música se encontraba a cargo de Enrique Delfino, colaborador destacado en la etapa anterior de las mezclas sainete y tango. Este tango, en su origen, se había estrenado

en el sainete *En el fango de París* (1923), del mismo autor (Ver Capítulo V), en el cual se representaba a Buenos Aires por medio de la asociación con el tango y, en consecuencia, con las culturas populares urbanas. Por lo tanto, además de la apropiación del recurso de mezcla con el tango, iniciado en el género del sainete tal como en las otras películas anteriores, aquí se entabla una relación más directa con un sainete específico del autor, el cual también ubicaba la acción en París, si bien sus historias son diversas y no se trata de una adaptación. Otra vinculación es la que se plantea con la comedia asainetada *El tango en París* (1913), de Enrique García Velloso, estrenada por la compañía de Florencio Parravicini, quien también actuó en el film. Esta última, se encuentra entre los orígenes de las mezclas con el tango instrumental y se vincula con el film por medio del tópico de un grupo de porteños bohemios en París, además de incluir la actuación del cómico. Asimismo, existen vinculaciones con otros tangos que no fueron incluidos en el film, tal como "Anclao en París", de Enrique Cadícamo y música de Guillermo Barbieri, grabado por Gardel en 1931, que introduce el tema parisién, en el cual también se encuentra la representación del artista bohemio y su temor de no regresar a Buenos Aires.

Los títulos del film sobreimpresos en planos de paisajes urbanos y calles de París,<sup>26</sup> finalizan con un cartel aclaratorio que se vincula a la censura que éste había sufrido, en el momento del estreno, a raíz del título original *Tres argentinos en París*, cuya amenaza de prohibición obligó al cambio. El cartel colocado con posterioridad al suceso prevenía: "Los personajes, escenas y lugares de esta película son enteramente imaginarios y no representan una modalidad ni característica del país. Todo esto se justifica con el lema que lleva el primer teatro que hubo en el país 'Castigat ridendo mores'. Lumiton". Es decir que, a partir de la prohibición del título original que incluía el término "argentinos", se intentó evitar la asociación entre la cultura nacional y la cultura de los sectores populares, aquí representados según la poética del sainete -cargados de inmoralidad y caricaturizados-. El Instituto Cinematográfico Argentino, cuya creación fue sancionada en 1933 dentro de la ley

---

<sup>26</sup> Productora Lumiton. Guión: Manuel Romero. Estreno: 26-1-1938, Cine Monumental. Intérpretes: Florencio Parravicini, Tito Lusiardo, Irma Córdoba, Enrique Serrano, Hugo del Carril, entre los principales.

<sup>27</sup> Luego del cartel de la Productora Lumiton, encabezan los títulos los actores Florencio Parravicini en primer lugar y en segundo Tito Lusiardo, recién después se anuncia el título de la película. Esta ordenación poco habitual demuestra la importancia otorgada a los actores de procedencia sainetera ya apropiados por el campo del cine, que se evidencia en la centralidad estética que luego poseen sus recursos, propios del actor popular nacional. Los exteriores de París fueron filmados por Francisco Mugica, según indican los títulos de apertura de la película.

de Propiedad Intelectual, que poseía como función principal el fomento a la industria nacional mediante la producción de películas por parte del organismo estatal, demoró su funcionamiento hasta el año 1936. Ese año el presidente Justo encargó al senador conservador Matías Sánchez Sorondo,<sup>28</sup> la realización del Instituto que ahora, significativamente, pasaría a poseer nuevas funciones de control general del espectáculo cinematográfico. Señala Ricardo Manetti (2000), que a partir de febrero de 1937 por medio del decreto N° 98.998 del Poder Ejecutivo, se otorgaban facultades para controlar a las producciones fílmicas que interpretaran asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional. El control quedaba a cargo del senador Matías G. Sánchez Sorondo, presidente de la Comisión Nacional de Cultura y del director del Instituto Cinematográfico Argentino, el periodista conservador Carlos Alberto Pessano. Este último desde la revista *Cinegraf* de la cual era director, abominaba al cine popular y solicitaba que el Estado impidiera que se continuara en el cine “la grosería del tablado criollo”, en tanto en los films abundaban los “malevos y los guitarristas”. Según sus notas se trataba de una producción que “avergonzaba” en el exterior, a la que denominaba despectivamente “el cine argentino de ‘cabaret life’ ” (Maranghello, 2000). El proyecto planteado por ambos en 1936 para promover el decreto planteaba la necesidad de:

impedir que el cine argentino continuara ofreciendo ‘como exponentes de nuestra nacionalidad a ladronzuelos y vivillos, a tarados delincuentes del deporte o ladrones de hacienda; jugadores con ventaja que se disputan mujeres a cuchillo; asesinos de smoking o matones vulgares’; o que presentara a hombres de campo ‘abandonando su estancia por los tangos y permitiendo que los peones llevaran su incultura a la ciudad’. Por último enjuiciaron la mirada que el cine tenía sobre las féminas: ‘Las mujeres de la sociedad argentina fueron, en las películas argentinas, a los barrios de desocupados en busca de romances que resultaron ser, también cantores de tangos. O han dirimido sus conflictos sentimentales con frases de tangos que las niñas argentinas de verdad no pueden oír’ (citado por Manetti, 2000, 46).

---

<sup>28</sup> Anteriormente el senador había presentado un proyecto de represión del comunismo en 1932, y más tarde, en 1934, de control de las actividades periodísticas, demostrando el interés del Estado por vigilar los medios de comunicación (Luchetti y Ramírez Llorens, 2005).

La casi totalidad de los comentarios se referían a las distintas películas pertenecientes a los géneros populares. Por lo tanto, quedaba claro el rechazo hacia aquellos y hacia el tango por parte de estos grupos conservadores. Otro decreto (N° 94.178) planteaba que las producciones que utilizaran dependencias del Estado debían someter los argumentos a la aprobación de las mismas, así como de la Comisión de Cultura y del Instituto, a raíz del malestar que había causado en los funcionarios la imagen de la Armada Argentina en la película *La muchachada de a bordo* (1936), de Manuel Romero. La prohibición del estreno de *Tres argentinos anclados en París* se convirtió en el primer caso de censura estatal con importante repercusión pública, que llevó a impedir el ingreso de los espectadores por medio de policías ubicados en la puerta del cine Monumental “la catedral del cine nacional”. Pocos días después la película igualmente se estrenó, ya que se presentó con un nuevo título. Lejos de permitir las dinámicas de libre negociación entre culturas hegemónicas y subalternas, este fue un caso de intromisión del campo de poder en el campo cultural, que demuestra que la magnitud de tal reacción provenía de una poderosa presencia de los géneros populares en el campo social de la época. Estos últimos postulaban valores ajenos a los de la cultura oficial, que según ciertos sectores conservadores era necesario extirpar. La reacción demuestra la presencia de lo que Chartier denomina “luchas de representaciones”, configuradas a partir de las imágenes en conflicto que cada grupo ofrece de sí mismo y las que les eran impuestas por los poderes.

La revista *Leoplan* (Adolfo Avilés, 1938; “De cómo ‘anclado’ se transformó en sinónimo de ‘argentino’ ”, Archivo Museo del Cine) calificó al hecho como “un inusitado incidente policial-cinematográfico-judicial” y respondió con una defensa de las representaciones del film, en tanto se trataba de personajes comunes, con almas no del todo “encanalladas”, que a pesar de practicar “malas artes” terminaban redimiéndose. Luego agregaba: “Y si se pusiera también en contra el lenguaje empleado por sus intérpretes, y ciertos modismos y gestos, de ‘poca cultura’, nos remitimos a las expresiones que desde hace años y en las tablas criollas, se vienen escuchando y viendo, sin que ‘comisiones de cultura’ hayan intervenido en ningún momento en su contra”. Anteriormente, *El cañonero de Giles* (1936), también de Manuel Romero y la misma productora Lumiton, había tenido problemas con el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires a cargo del Dr. Manuel Fresco,

quien había prohibido su exhibición en su territorio por considerar que el film ponía en ridículo a la policía de la provincia (Zolezzi, 2006). En efecto, la censura oficial apuntaba a la poética sainetera y a la miscelánea con las culturas populares, que era característica del cine de Manuel Romero.

En setiembre de 1938, con Ortiz como presidente, Sánchez Sorondo presentó al Congreso el proyecto de creación del Instituto Cinematográfico del Estado como reemplazo del anterior, en el que se volvía a plantear que al ser el cinematógrafo un difusor de ideas y de cultura debía estar sometido a la fiscalización del Estado. Frente a lo cual diputados socialistas se pronunciaron en contra de la censura estatal. En el proyecto se agregó el plan de ubicar a las organizaciones gremiales bajo la tutela del Instituto, que recibió un rechazo generalizado del propio medio y de sectores de la prensa, hasta que en 1941 se redujeron sus funciones a la producción de películas documentales oficiales. El Instituto finalizó sus actividades en diciembre de 1943, cuyas funciones quedaron a cargo de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa (Luchetti y Ramírez Llorens, 2005). De modo que, se torna visible la permanente intervención estatal a lo largo de la década infame, a partir de la creación de instituciones de control, la implementación de diversos decretos, la producción oficial y la censura.

*Tres anclados en París* relata la historia de tres porteños, que desarrollan en París una vida bohemia, sin dinero, de los cuales dos de ellos, interpretados por Florencio Parravicini y Tito Lusiardo se vinculan con los personajes del sainete tragicómico inmoral, ya que cometen diversas acciones negativas como las trampas por dinero en el juego, con el fin de regresar a Buenos Aires.

La primera secuencia se abre con una serie de planos generales muy fragmentados por el montaje y algunas angulaciones poco comunes, que ubican al film en la noche de París. Más tarde y de acuerdo a los cánones clásicos que permiten ciertos desvíos en la apertura, éstos se comienzan a “normalizar”, en tanto que la narración clásica no es igualmente invisible a lo largo del film y habitualmente la apertura y el cierre de la película son los segmentos en los cuales se evidencia con mayor libertad el narrador implícito (Bordwell, 1995). En la escena siguiente, se presenta a Florencio Parravicini, vestido con frac, con un maquillaje que perdura de sus maquetitas teatrales, por medio de planos de composición centrada, equilibrada y frontal, los cuales van a ser una constante en la

totalidad del film de notoria adhesión a la normativa clásica. Sin embargo, planteando una distancia respecto de los modelos hegemónicos, el actor juega con los contrastes verbales propios del subalterno sainete nacional entre sus expresiones sumamente porteñas y el idioma francés, contraste también empleado por Tito Lusiardo y en menor medida por Hugo del Carril, en tanto éste último en su rol sentimental de galán no participa de los procedimientos del actor popular.<sup>29</sup> En esta secuencia predomina la comicidad, en tanto los personajes deambulan escapando de las deudas en busca de dinero, además de presentar un constante dinamismo en la rapidez del cambio de una escena a otra, subrayado por la velocidad verbal que imprimen los actores en sus diálogos.

Esta película plantea una estructura narrativa que posee mayor autonomía respecto de otros espectáculos de teatro de revista porteña o de cabaret, a los cuales se recurre únicamente en una serie escasa de escenas que transcurren en un local de París en donde se ofrece un espectáculo similar al de un cabaret y se suceden tres canciones, de las cuales dos forman parte de los números ejecutados. La adopción de esa forma cumple la función de enmarcar la interpretación del único tango canción del film, el cual crea contrastes de acuerdo a la poética del sainete entre lo festivo y lo sentimental. El tango junto a la interpretación actoral quiebran el clima de celebración de año nuevo, que en primer lugar se consigue por medio de la música festiva, los planos abigarrados de personajes y movimientos en el interior del plano a partir del baile. Dicho ambiente festivo se interrumpe por la tristeza de los tres amigos reunidos en una mesa, borrachos, quienes comienzan a añorar Buenos Aires y al tango. Allí, mediante primeros planos que subrayan el carácter confesional, cada uno narra por qué no puede regresar: Ricardo (Hugo del Carril), el pintor, desea evitar regresar como un fracasado; Pedrera (Tito Lusiardo), un jugador empedernido, un “pequero”, no puede regresar por las deudas y trampas que cometió con el juego; Domínguez (Florencio Parravicini) relata su prehistoria por medio de una transición sentimental y narra que hace veinte años sufrió una quiebra fraudulenta, se divorció para salvar el nombre de su hija de la que se separó y sólo conoce que luego de la muerte de la madre quedó a cargo de un padrastro. No puede regresar porque desea que su hija desconozca que su padre es un sinvergüenza, sin embargo, aún sueña con obtener

---

<sup>29</sup> Los personajes emplean la oralidad porteña -dicen “che” o emplean escasamente términos lunfardos-, lo cual en franco contraste con el contexto parisino es un recurso de comicidad.

dinero para arreglar su situación, volver a Buenos Aires y observarla desde lejos. Cuando los tres comienzan a exclamar “¡Buenos Aires, que linda debés estar!”, acompaña al texto la música de tango y un primer plano frontal muestra a Hugo del Carril quien interpreta el tango “Buenos Aires”, un subrelato completamente vinculado a la acción, que despliega la interioridad de los tres personajes, la nostalgia por Buenos Aires y los deseos de regreso. Es decir que, se trata de un recurso de delegación narrativa que permite emplear la síntesis poética propia del tango canción para dar fin a la escena y generar un climax dramático a partir de la concentración de recursos poéticos, musicales y cinematográficos.

Más tarde, continúan escenas que despliegan la comicidad conseguida por los recursos verbales típicos de Florencio Parravicini en sus trabajos en el sainete, en mayor medida el procedimiento del retruécano, por medio del que ofrecen respuestas rápidas y se genera comicidad por medio de la habilidad verbal. Su personaje trabaja como guía y pasea a turistas argentinos del interior por la ciudad de París, quienes comparan, ventajosamente, cada lugar con Buenos Aires. Además se desarrolla la otra intriga melodramática que se alterna con la comicidad, que se relaciona con la hija de Domínguez, Angela Torres (Irma Córdoba), primero en Buenos Aires y luego en París, en tanto deben viajar por problemas de un nuevo fraude que ahora cometió su padrastro (Juan Mangiante). Acompaña a esta intriga una pareja cómica, de otro padre caricaturesco, Eleodoro López (Enrique Serrano) y su hija, quienes se conocen en el viaje.

Las escenas comienzan con planos de situación, muchas veces planos generales de exteriores de París o Buenos Aires.<sup>30</sup> De este modo, continúa el entramado de comicidad (a cargo de Florencio Parravicini, Tito Lusiardo y Enrique Serrano) y de melodrama puesto que en París, Domínguez y Pedernera fingen ser millonarios para estafar en el juego de pocker a López, plan que se complica porque Torres tentado de solucionar sus problemas financieros roba un valioso collar a éste último. En la escena del robo se emplea montaje alternado, un recurso característico del cine hollywoodense que Romero sólo emplea en escasos momentos privilegiados, hecho que demuestra que la apropiación de los recursos clásicos respondía a un empleo propio del cine nacional, que partía de una selección particular de los mismos. En esta escena se emplea el recurso para ofrecer simultaneidad temporal, mientras se produce el robo en otra habitación del hotel y los personajes juegan a

---

<sup>30</sup> Otro novedoso recurso técnico que emplea permanentemente el film es el *back-projecting*.

las cartas. A partir de allí, se producirán diversos enfrentamientos dramáticos representados mediante el recurso de plano y contraplano, a raíz de las sospechas por el robo, que enfrentan a Ángela y a Ricardo -unidos sentimentalmente- con sus amigos. El conflicto se resuelve a partir del sacrificio de los tres amigos, en tanto una vez que Domínguez descubre que Angela es su hija, ocultando su verdadera identidad, decide hacerse pasar por el ladrón y ofrecer el dinero ganado ilícitamente en el juego para salvaguardarla. De este modo, el film clausura con una escena de renuncia por parte de los tres amigos de regresar a Buenos Aires, hecho que el personaje de Pedernera describe por medio de la terminología del tango: "Otra vez amurados en París".

La escena final merece una atención especial, en tanto es atípica en relación a los films de Romero, así como respecto de los cánones clásicos. En la misma, se presentan las determinaciones fundamentales de las relaciones misceláneas entre el tango, el sainete y el cine, en tanto se propone como una síntesis temática y estilística de los mismos. Esta última sucede de noche en la estación de tren, luego de la despedida de Ángela, en la cual un plano general atípico transgrede la frontalidad clásica y muestra a los tres amigos de espaldas, vencidos, que desarrollan el siguiente diálogo en penumbras:

Ricardo: Yo sé que no ganaré la medalla y no la volveré a ver.

Pedernera: ¿Y nosotros volveremos algún día?

Domínguez: Yo, por lo menos, nunca más.

Pedernera: Y yo otro nardo como aquel..., Dios no me los manda nunca más.

Luego, se suceden tres primeros planos frontales, sumamente sombríos, de los rostros de cada uno, y el diálogo -acompañado por la triste melodía del tango "Buenos Aires"- continúa del siguiente modo:

Ricardo: Adiós para siempre, mi Ángeles.

Domínguez: Adiós para siempre mi hija.

Pedernera: Adiós para siempre, mi Buenos Aires.



Finalmente, el último plano general, aún con música de tango, los muestra alejarse de espaldas caminando juntos. Se trata de un final sombrío, que posee cierto pesimismo, marcado por el clima del tango. Es decir que la fusión del cine y el tango podía aportar cierto escepticismo, acompañado de un costado existencial que remarcaba la soledad de cada personaje. Decimos que se trata de un final que toma una distancia, si bien moderada, respecto de la clausura clásica, justamente, por el cambio de iluminación, la ruptura de la frontalidad compositiva y el alejamiento del final feliz, si bien es verdad que a raíz del sacrificio de los tres amigos la intriga melodramática encuentra un cierre positivo. Asimismo, esta clausura contrasta con la comicidad con la cual Romero solía cerrar sus relatos, ya que si bien el sainetero personaje Pedernera (Tito Lusiardo) la incorpora moderadamente, predomina lo dramático. Por lo tanto, el sistema misceláneo, propio del cine popular nacional, aportaba una poética propia, que en ciertos casos podía apartarse decididamente de los cánones clásicos. Si en esta ocasión la secuencia de créditos se caracteriza por la neutralidad discursiva, este epílogo se configura como uno de los centros secretos del relato, al cual Manuel Romero convertirá en una escena ejemplar de la búsqueda de una poética personal y nacional a partir de la mixtura cine-tango.

## **2.2. La intensificación de las mezclas y la incorporación de la historia del tango**

*La vida es un tango*,<sup>31</sup> intensificó las mezclas del cine con el tango incorporando trece piezas, además de algunas canciones criollas, así como amplificó la función narrativa de los mismos, puesto que la narración quedaba a cargo del entramado de tangos según lo planteado en el mismo título. De acuerdo al espectáculo del teatro de revistas o del cabaret, la estructura narrativa del film planteaba una sucesión de números diversos, configurando la denominada estructura de cabalgata o el film-río, que era característica del cine misceláneo cuando aún no se empleaba de modo sistemático el recurso cinematográfico del *flashback*.

---

<sup>31</sup> Productora: Lumiton. Guión: Manuel Romero. Estreno: 8-2-1939, Cine Monumental. Intérpretes: Florencio Parravicini, Tito Lusiardo, Hugo del Carril, Sabina Olmos, Enrique Roldán, Argentino Podestá, entre los principales.

La película colocaba en el centro a la historia del tango, así como a la biografía del actor popular Florencio Parravicini.<sup>32</sup> Los tangos seleccionados, en muchos casos de otros autores y compositores, recorrían la evolución histórica del tango canción, incluyendo tanto aquellos de los orígenes como gran parte de los estrenados en sainetes en la década anterior, entre los que se contaban los de Samuel Linning, Alberto Vacarezza y el mismo Manuel Romero, así como los de otros autores representativos de los comienzos del tango canción y su desarrollo en los años veinte, tales como Pascual Contursi y Celedonio Flores.

Los actores centrales: Tito Lusiardo, Florencio Parravicini y Hugo del Carril, ya habían trabajado juntos en *Tres anclados en París*. La primera secuencia abre con una inscripción en letras blancas que indica: "Buenos aires, 1903", sobreimpresa sobre una foto fija de aquel paisaje del pasado de Buenos Aires, para luego presentar mediante un plano el cartel del Teatro Roma y posteriormente un plano general de situación del interior de la sala de un popular teatro de variedades. Por lo tanto, también se efectuaba una historia del teatro popular. En esta escena, el empleo del plano de situación, para ubicar al público en el espacio de la acción, que se repite varias veces cuando es necesario "resituarse" y su posterior fragmentación en planos cercanos que van guiando la mirada, es un recurso clásico que se encuentra completamente sistematizado y fue empleado desde los comienzos en la producción del director. Luego, se inicia el encadenamiento lineal de números, los primeros son los del personaje construido a partir de una mezcla de la verdadera biografía de Parravicini y el personaje ficticio Contreras, quien realiza números de tirador, en los que constantemente inserta chistes verbales. Así, una vez más se concretó la apropiación de los recursos del actor popular nacional por parte del cine, cuyo origen era el teatro de variedades, el sainete, la revista, además de tratarse de un tópico del film. Luego del reencuentro de Contreras con su hijo Raúl (Hugo del Carril), quien desea dedicarse al tango canción, éste canta junto con Elisa Quintana (Sabina Olmos), hija del pianista (Tito Lusiardo). Así, comienza a narrarse una historia, en la cual por momentos se introducen algunas manipulaciones, anacronismos históricos y deliberados datos apócrifos, moldeados por Manuel Romero para contar a su modo la historia del tango.

---

<sup>32</sup> Además de relatar sus comienzos como actor, en el film se mencionan datos biográficos que entremezclan los del actor con los del personaje: la dilapidación de su fortuna, el abandono de su apellido por el arte, su carácter de mujeriego, etc.

El encuentro entre Contreras y su hijo Raúl, merece un párrafo aparte, porque evidencia un empleo sistemático de recursos característicos del montaje clásico, tales como el esquema plano-contraplano para representar los diálogos y enfatizar el climax dramático del reencuentro. En esa escena se torna explícita la intención del film de narrar una historia del tango desde los orígenes populares hasta la consagración europea, con el fin de legitimarlo, en este sentido el personaje de Hugo del Carril plantea: “yo siento que algún día cantar tangos será un arte que dará gloria y dinero, yo sé que costará muchos sacrificios imponerlo, pero cuando buenos músicos y letristas lo tomen con entusiasmo y buenos artistas lo interpreten, el tango argentino será famoso en todo el mundo”.

La comicidad, además del tópico de la amistad, quedarán a cargo de Florencio Parravicini y Tito Lusiardo. Así, comienza la cabalgata por los primeros tangos de Angel Villoldo. Luego, Contreras consigue un nuevo contrato, ya que “lo importante es que el tango salte del cafetín al escenario”. De este modo, se busca desplazar el origen prostibulario de la historia del tango, intentando elaborar una genealogía que parte únicamente del teatro de variedades. El cine continúa la refuncionalización moral del tango que ya había practicado el sainete en los comienzos del tango canción, así se pasa al Teatro Scala, anunciado por un plano general de su cartel principal de calle. El actor Argentino Podestá interpreta al “fundador” Pepe Podestá que los contrata como empresario del Teatro Apolo, así la ficción une definitivamente tango y sainete como única fuente de origen: “Yo llevé el drama del circo al escenario cuando todo el mundo se reía de mi. Ahora estoy empeñado en crear la zarzuela criolla”. A continuación, se presenta un plano del cartel del Teatro Apolo, y otro plano del afiche con el programa del espectáculo, presentando *Gabino el mayoral*, de Enrique García Velloso, luego en el escenario cantan y bailan la canción de ese título. Aquí, una secuencia de montaje acelera el ritmo narrativo a partir de superimposiciones de los primeros planos de los cantantes, los carteles y afiches de los teatros: se suceden el Teatro Rivadavia que presenta *Abajo la careta*, de Enrique Buttaró; el Teatro Nacional con *Los políticos*, de Nemesio Trejo; el Teatro Victoria con *La beata*, de Ezequiel Soria; el Teatro Argentino con *Justicia criolla*, también de E. Soria.<sup>33</sup> Por medio de otra secuencia de montaje, se narra el desarrollo y final de la primera guerra mundial en

---

<sup>33</sup> Seguramente la publicación de las *Memorias de José J. Podestá. Medio siglo de farándula*, de José Podestá (1930), determinó la visión histórica del film, ya que mostraba a los Podestá como fundadores del teatro nacional, a lo que se agregó la presencia de uno de ellos en la película.

Europa, ligado a lo cual se canta únicamente el comienzo de “Bélgica”, en tanto varios tangos del film se presentan fragmentariamente para acelerar el ritmo narrativo dado su alto número. A partir de allí, deciden viajar los cuatro personajes a París, como modo de narrar la etapa de aceptación del tango en Europa, lugar en el que se desarrollará la intriga melodramática a partir de un triángulo amoroso, ya que se ha interpuesto entre la pareja de cantantes una argentina millonaria que vivía allí. Por medio de dicho personaje, se expondrán los gustos de las clases altas y la desvalorización la música popular, ya que ella le pedirá a Raúl que abandone el tango. Mientras, se suceden los tangos del espectáculo que realizan en París, los cuales se vinculan con las situaciones escénicas; comienza Elisa (Sabina Olmos) en un primer plano que se alterna con el plano de la nueva pareja en otra mesa, empleando un montaje que va analizando la situación dramática según el modelo americano, momento en el que canta el tango canción fundacional “Mi noche triste”, que trata del abandono y del desengaño amoroso. Luego, Raúl (Hugo del Carril) canta “El taita de arrabal” -sólo se incluye el comienzo del tango-, que narra indirectamente su propia mutación, puesto que relata la historia de un hombre que se transforma y comienza a bailar el tango de arrabal a la francesa. A partir del conflicto amoroso, Raúl, aconsejado por su padre que le pide que piense en las conveniencias de aquel matrimonio, permite que Elisa y su padre regresen a Buenos Aires. Allí, entre números de revista, continúa la trama melodramática, hasta que se produce el arrepentimiento en una fiesta en París mientras se baila el tango y Hugo del Carril canta “Patotero sentimental”. Éste muestra la interioridad del personaje que, como dice el tango, esconde las ganas de llorar al recordar a la mujer que de modo ingrato abandonó. La escena, al modo de la alternancia entre lo cómico y lo sentimental propia del sainete, finaliza con la comicidad que despliega Parravicini al reprender a la caprichosa millonaria. Más tarde, se produce el regreso. En ese viaje se desarrollan otros tópicos del tango como la nostalgia por Buenos Aires.

En un teatro porteño Elisa canta “Milonguita”, en relación con el desengaño amoroso y el mal que le han hecho los hombres, luego en los camarines nos enteramos mediante un plano y contraplano -cuya función primordial es dramática- que Elisa se casó con otro hombre. Desde ese momento, se intensifica cada vez más el recurso de los tangos como motores narrativos, en los que permanentemente el relato principal delega su voz al tango. Un plano nos muestra en una mesa de un bar a Raúl Contreras con su padre, en el

que el primero desconsolado y borracho canta dramáticamente “La copa del olvido”. Luego, una secuencia de montaje comprime un período de diez años, a partir de una serie de planos sobreimpresos de portadas de partituras de tangos y primeros planos del cantor que resumen su solitaria carrera: “Malevaje”, “Compadrón”, “Dónde estás corazón”, “Esta noche me emborracho”, “Buenos Aires”, “Caminito”, “Organito de la tarde”, “Qué lindo es estar metido”, es decir que, nuevamente, el tango cumple una función narrativa. Los tangos desarrollan la trama interior melodramática del personaje del actor Hugo del Carril, siempre insertados a partir de sus diversas interpretaciones en radios y teatros: “Nubes de humo”, narra la imposibilidad de olvidarla; “Mano a mano”, relata el enfrentamiento tácito con el marido de Elisa. Finalmente, decide un alejamiento definitivo viajando a Nueva York con su padre, en donde se desarrollan otros tópicos del melodrama, en tanto Raúl Contreras se enferma, pierde la voz y su posición de cantor, entonces se relata la situación crítica y pesimista de ambos por medio del tango “Yira-Yira” que suena en un disco.

El cierre del film presenta una recomposición positiva de todos los conflictos en una función de despedida del cantor ya vencido, situación narrada por los versos de “Bandoneón arrabalero”, en otra de las tantas delegaciones narrativas. Finalmente, un giro de la acción permite la reunión de la pareja imposible que los muestra en un mismo plano cantando uno de sus éxitos: “Aquel tapado de armiño”. Así el film se clausura de modo sentimental, esta vez con un título del propio Manuel Romero, quien se reserva el último tango del film.

Por lo tanto, se plantea una intensificación de las mezclas con el tango, que producen permanentes delegaciones narrativas, las cuales se configuran como el principio constructivo del texto fílmico. El relato cinematográfico cede permanentemente su voz al relato del tango, que cumple esencialmente una funcionalidad narrativa. De este modo, se desarrolla una dinámica miscelánea propia del cine nacional que apela a aquellos tangos fundadores estrenados en los sainetes y a la estructura narrativa propia de la revista porteña, así como se profundiza y sistematiza el empleo de los cánones clásicos con la exclusión del montaje alternado.<sup>34</sup> Entonces, se ponen en contacto tradiciones populares propias con modelos hegemónicos, planteando tensiones y oscilaciones, que pueden ser leídas como apropiaciones por parte de aquellas zonas culturales más ligadas a lo popular de los

---

<sup>34</sup> En especial, se despliegan los recursos del montaje analítico.

modelos dominantes en función de las propias necesidades. El hecho de no emplear el montaje alternado, a cambio de la preferencia por la sucesión característica de la estructura de cabalgata -que procede de la estructura de la revista porteña- propia del cine nacional de la tercera fase del sistema misceláneo, sugiere que había una selección de ciertos recursos en dirección a concretar formas singulares. En el otro sentido, la presencia de esos elementos hegemónicos en el seno de los géneros cinematográficos populares, evidencia que los mismos no presentaban un carácter homogéneo.

Las críticas de la época, en medios especializados como *Cine Argentino* (Nº 41, 1939) reconocieron su maestría en la miscelánea cine-tango: “Para darnos una película con más de diez tangos y con un argumento (...) hace falta llamarse MANUEL ROMERO. Con todas las letras y con mayúsculas”. En otros medios periodísticos como *La prensa* (9-2-1939), adhirieron a la visión de la historia del tango que proponía el film y destacaron el ágil ritmo cinematográfico y las interpretaciones. El crítico Calki desde su columna de *El Mundo* (9-2-1939) valoró la identidad popular de Manuel Romero: “La Lumiton y Manuel Romero son los estrategas del gusto popular. Su fuerte son las películas efectivas. Dan aquí en el blanco otra vez, movilizándolo un recurso que no falla: la historia del tango”, para luego destacar la actuación de Florencio Parravicini y Tito Lusiardo a partir de la alternancia de lo sentimental y lo cómico, como otro recurso central del film. Asimismo, valoró la interpretación musical de Hugo del Carril, al que consideró “un Gardel en embrión”.

En el diario *La Nación* (9-2-1939) se reconocían los méritos del film pero aún así el comentario comenzaba intentando un sutil desmerecimiento del tango y por consiguiente de los intertextos populares a los que apelaba el film: “Creemos serenamente que los panegiristas de nuestro tango han exagerado su importancia internacional, entusiasmados con la transitoria aceptación que tuvo en los lugares nocturnos de París, en otras ciudades europeas y, en medida mucho menor, en los Estados Unidos.”

*Carnaval de antaño* se vincula con el anterior y con otro film del director, *Los muchachos de antes no usaban gomina* basado en el sainete homónimo y en la letra del tango “Tiempos viejos” (Ver Capítulo VIII), en tanto ambos proponen intercambios con un género popular como el tango y un recorrido por su historia. Por lo cual, también se relacionan con los sainetes de Manuel Romero que fueron los iniciadores de estas prácticas de mezcla con el tango apartadas de las normas canónicas. El film se destaca por emplear

una narración vertiginosa, por medio de *travellings* y planos que incorporan gran dinamismo a partir de sus elementos internos, además de la elección de planos de corta duración que se suceden en un montaje rápido y el uso de secuencias de montaje, los cuales son algunos de los recursos empleados para narrar una historia que abarca un período de treinta años (desde el carnaval de 1912 al de 1940). Asimismo, se vincula con la estructura de *La vida es un tango* (1939), a partir de la estructura-cabalgata que relata un pasado común inscripto en una memoria global o colectiva, a diferencia del *flashback* que representa un pasado subjetivo e individual (Manetti, 2000).

La fiesta del carnaval, el ambiente de la milonga y las patotas, el cabaret, el teatro, la radio, la pensión, son los espacios populares en donde transcurre la historia de un cantante de tangos, personaje interpretado por el cantor Charlo, representación del artista pobre, quien comienza sin dinero hasta conseguir cierto ascenso social gracias al éxito profesional. Sofía Bozán y Florencio Parravicini -actores provenientes del teatro por secciones, así como en el caso de la primera de la revista y del tango- introducen en el film el empleo de los recursos caricaturescos del actor popular, representando al empresario de varieté y a la cantante arrabalera. El arte es presentado desde una óptica popular, como una posibilidad de trabajo que puede permitir la subsistencia, marco en el cual el triunfo artístico -único aspecto que implicaría algún tipo de idealización- también se relaciona con lo material, en tanto el éxito posibilita tanto ascenso social como dinero.

En *Carnaval de antaño* la secuencia de los títulos de crédito plantea una neutralidad, en tanto se trata de una imagen fotográfica fija del cielo y las nubes sobre la cual se suceden los títulos. No obstante, la primera secuencia localizada en el carnaval porteño de 1912 será la encargada de ubicar enunciativamente al film en el contexto de las culturas populares urbanas. El carnaval se presenta por medio de planos generales cuya composición posee gran profundidad -a veces elevados en posición de picado- que destacan la magnitud y el dinamismo de las multitudes metropolitanas en las calles, en los que se incorporan distintos elementos en constante movimiento como carrozas, desfiles, serpentinas, que demuestran un despliegue de puesta en escena inusual en el cine misceláneo hasta este momento. El carnaval es el fondo festivo de algunas de las escenas, que a veces genera contrastes con las situaciones dramáticas, tal como en los sainetes tragicómicos. La estructura cabalgata o de film-río organiza una veloz sucesión de escenas

en las que se relatan aspectos de la historia del tango y se recorren sus espacios de circulación: el carnaval, el cabaret Armenonville, los teatros y el cabaret Pigall. A ello se agrega una sucesión de tangos que funcionan como subrelatos que se ocupan especialmente de narrar la historia sentimental de un amor malogrado y la posterior degradación del personaje Mágina Campos, luego Margot, quien remite a la representación de la milonguera. Se trata de la figura procedente del tango y del sainete que ya comenzaba a ser residual a raíz de los cambios sociales, a partir de la desaparición de los prostíbulos y la incorporación cada vez mayor de la mujer al trabajo. Aquí, Manuel Romero continúa apelando a dicha figura, aún pregnante simbólicamente en tanto imagen de los deseos de ascenso social.

En este film, por medio de una intensificación de las prácticas de mezcla iniciadas por el sainete en tanto se suceden numerosos tangos y del mismo modo que en *La vida es un tango* se explora su historia. Desde Pascual Contursi y Celedonio Flores -exponentes de una poética popular- hasta la posterior evolución poética de Enrique Santos Discépolo, además de incluir tangos del propio Manuel Romero, algunos de los cuales como "Pobre milonga" ya habían sido estrenados en sainetes del autor y otros eran nuevos como "Carnaval de antaño". Los tangos se convierten en verdaderos subrelatos a los cuales la voz del narrador principal delega el desarrollo de la historia de la milonguera, en tanto éstos incluyen dicho tópico bajo diversas formas: "Muñequita", de Hershel y Lomuto; "Zorro gris", de García Giménez; "Margot", de Celedonio Flores, Carlos Gardel y Razzano; "Las vueltas de la vida", de Manuel Romero y Francisco Canaro; "Flor de Fango", de Pascual Contursi; "¡Pobre milonga!" de Manuel Romero y Jovés, y "Esta noche me emborracho", de Enrique Santos Discépolo. El tango "Margot" posee doble importancia dramática ya que, además de ser incluido como canción, el film se apropia de su personaje y de alguno de sus versos en la secuencia final, los cuales expresan por medio de la síntesis poética el derrotero de la milonguera: "Ya no soy tu Margarita/ ahora me llaman Margot". El mismo se inserta dramáticamente en la acción ya que Charlo (que interpreta al personaje Pedro Almada) lo canta en el momento en el que se reencuentra con Margot, convertida en una mujer "abacana" y expresa su rechazo hacia esa desubicación de clase. Esta inserción con efectos dramáticos predomina en todos los tangos, en tanto ello se reitera cuando el mismo personaje compone e interpreta el tango "Las vueltas de la vida", que nuevamente denuncia



el cambio rápido y artificial de la milonguera. Luego, los tangos narran la decadencia que comienza con “Pobre milonga”, cuyo texto describe el dolor de la milonguera, el cual se expresa en términos visuales por medio de un plano general con profundidad de campo que ofrece una imagen empequeñecida de la cantante ubicada en último término, mientras que en primer término se presenta la imagen de su decadencia artística a partir del público que la ignora y no la escucha cantar. Esta escena demuestra la productividad estética de los intercambios entre el cine y el tango. Continúa con “Flor de fango”, interpretado por el personaje de Charlo, en la única secuencia del film en la que se emplea el montaje alternado para mostrar a la solitaria Margot escondida en la habitación continua mientras éste último entona la canción sobre la decadencia de la milonguera. La mayor intensidad dramática se alcanza con “Esta noche me emborracho” que describe el final de la milonguera “sola, fané y descangallada”, cuyo tono grotesco es interpretado por Charlo por medio de una mueca cercana al llanto.

La última escena del film, en la que Margot muere luego del significativo perdón, es un concentrado de las mezclas cine-tango, en tanto los diálogos citan versos de “Margot”, de Celedonio Flores y al mismo tiempo acompaña la escena la música de “Esta noche me emborracho”, de Enrique Santos Discépolo, concretándose una mixtura entre Romero, Flores y Discépolo.

El crítico Roland (“Tangos y una feliz evocación hay en ‘Carnaval de antaño’”, 1940, Archivo Museo del Cine), quien si bien no era despreciativo tampoco valoraba suficientemente las mezclas con el tango ni otros intercambios con la cultura popular, para justificar el hallazgo de valores visuales en el film planteaba que existía un marcado desnivel entre el realizador y el argumentista: “tiene que rehusar por una vez siquiera, a la exaltación de lo popular y hacer una película de más refinada estructura y de más afinada puntería”, a la que denominaba una película de “categoría superior”. Posteriormente, destacaba mayores méritos en las escenas de conjunto de las primeras escenas del film en las que se representa el carnaval de 1912: “El comienzo de ‘Carnaval de antaño’ alcanza alturas inusitadas en nuestro cine”. Es decir que, mayormente, se rechazaba la miscelánea entre los géneros populares. Calki en *El Mundo* (1940, Archivo Museo del Cine) destacó méritos similares al comentario anterior, en cuanto al vigor de las primeras escenas de carnaval y criticó la repetición de viejos recursos de *La vida es un tango*, no obstante,

percibía una sólida apuesta estética que no lograba soslayar y a la que designaba como el “sello de Romero”.

A partir del análisis de las prácticas misceláneas con el tango y con otras manifestaciones populares, por parte del director Manuel Romero, es posible pensar en algunas características de dicho corpus filmico. Una de las centrales es que las secuencias de apertura y cierre de las películas cumplen una función enunciativa de localización del film en el seno de las culturas populares. Estas son zonas en las que el narrador implícito se expresa y postula una adhesión a las manifestaciones populares, además de encuadrar al film estéticamente en el sistema misceláneo. En este sentido, dichas secuencias pueden significar una apuesta que consiste en poner en juego una poética y una cultura propia, así como cumplir una función de consuelo al estilo de la novela popular o del sainete. Asimismo, las funciones de estos prólogos y epílogos pueden ser normativas, tal como señala María Valdez (2000) al analizar un conjunto de “prólogos normativos” correspondientes a films de nuestro corpus, los cuales funcionan como una declaración de principios que asegura la unidad ideológica de los textos filmicos.

Por último, consideramos relevante reflexionar acerca de las razones del empleo de delegaciones narrativas presentes de modo constante en los textos filmicos. El cine aún cede su voz a otras manifestaciones populares, en tanto se trata de la primera década del film sonoro inmerso en el sistema misceláneo. En esta tercera fase aún está en proceso la configuración de un sistema de representación autónomo y, por lo tanto, todavía el cine apela a otras series populares, tales como el sainete, la revista porteña y el tango. En efecto, estos textos plagados de una multiplicidad de voces generan una heterogeneidad discursiva proveniente del carácter polifónico de las diversas manifestaciones culturales puestas en juego, las cuales demuestran la presencia de un sistema misceláneo de representación característico de los géneros populares.

## VII. EVOLUCION DE LOS INTERCAMBIOS CINE-TANGO

Si bien la miscelánea cine-tango fue principio constructivo de gran parte de las producciones de Manuel Romero, ésta se había extendido a múltiples realizadores de la época configurándose una tercera fase del sistema misceláneo. A continuación, analizaremos la evolución que transitaron los intercambios y la singularidad que les imprimía cada director, así como estudiaremos las funciones dramáticas y narrativas del tango. Además, trataremos el proceso de apropiación de procedimientos del cine clásico americano.

Los años treinta se caracterizaron por una serie de cambios culturales cuyo proceso había comenzado en la década anterior, el cual se evidenció tanto en el avance del Estado especialmente en el plano educativo,<sup>1</sup> como en el crecimiento de las capas medias a raíz del proceso de movilidad social que generó en este período influencias en los gustos, estilos de vida y formas de participación que transformaron la sociabilidad. A estos factores se agregó el proceso de argentinización de la población por parte de los hijos de los inmigrantes y la evolución de la estructura ocupacional que ofrecía posiciones laborales propias de las capas medias, como las de empleados y profesionales. Los sectores medios de Buenos Aires crecieron desde un 38 % de la población en 1914 hasta un 46% en 1936 (González Leandri, 2001). Aún así, las oportunidades de movilidad social eran escasas y la crisis de 1930 impuso límites a las mejoras de estos sectores a partir del aumento de la desocupación y el deterioro de los niveles de vida con la aparición de "villas miseria". En las décadas anteriores, a partir del establecimiento del voto democrático, la Unión Cívica Radical y el Partido Socialista pasaron a representar a los sectores populares y comenzaron a ocupar un lugar central en la política de la Capital Federal, relegando a los conservadores a la minoría. Pero el golpe militar de 1930 les permitió a las fuerzas conservadoras recuperar posiciones políticas en el gobierno por medios antidemocráticos.

El análisis inmanente de los films misceláneos con el tango pone de manifiesto un conjunto de características que los particularizan, así como presentan diferentes trabajos de

---

<sup>1</sup> Los efectos de la educación pública eran notorios, en tanto en Buenos Aires el analfabetismo decreció de 54,4% en 1895 a 12,6 % en 1938 (González Leandri, 2001).

simbolización y diversos grados de referencialidad que pueden ser descriptos en varios niveles:

1) El sistema misceláneo en el cine integra diversas manifestaciones propias de las prácticas culturales de los sectores populares en ese período: el tango, la revista porteña, el deporte, la radio y el sainete. Esto repercute en los films planteando particulares estructuras narrativas que proponen diversas variantes: a) El relato se organiza por medio de una sucesión de números heterogéneos que constituyen las escenas y secuencias del film y mantienen una linealidad temporal, cuya estructura procede de la revista porteña o del espectáculo radial. b) La estructura narrativa juega con la alternancia de escenas cómicas, sentimentales y dramáticas según el modelo del sainete criollo. c) Otra modalidad de relato consiste en incorporar una serie de delegaciones narrativas a cada uno de estos medios artísticos, en especial a diversos tangos que se encargan de forma momentánea de la narración y se convierten en breves subrelatos internos y en subnarradores. Estas variantes pueden superponerse en un mismo film, así como pueden predominar unas sobre otras en cada caso.<sup>2</sup>

2) Las secuencias de apertura y de cierre del relato se plantean como zonas privilegiadas para localizar enunciativamente al film en las culturas populares urbanas y en el sistema misceláneo, por lo cual se convierten en manifiestos de las intenciones artísticas del film.

3) Estos films poseen diversos grados de apropiación del modelo clásico propio del cine hollywoodense, los cuales se caracterizan por un uso selectivo de ciertos procedimientos en función de los modelos populares locales. Estos últimos desarrollan rasgos propios en el empleo de los planos, de la composición y del montaje, que en gran medida dialogan con otras manifestaciones populares de la época.

4) La puesta en escena se expresa por medio de una iconografía que privilegia la imagen de la expansión urbana de Buenos Aires y se vincula al protagonismo que tuvo el proceso de modernización cultural. El mismo se presenta a partir de la presencia recurrente de paisajes naturales urbanos que pueden ser ámbitos abiertos céntricos tales como las calles,

---

<sup>2</sup> La denominada estructura cabalgata señalada como característica de los films que aquí estudiamos, se vincula con la primera y última variantes mencionadas. Nosotros queremos destacar que esa forma proviene de las mezclas con las manifestaciones populares, especialmente la revista porteña y no surge de modo espontáneo.

con sus tranvías, automóviles, edificios; así como en otros casos escenografías de la ciudad que reproducen veredas y fachadas de edificaciones, o bien se visualizan como paisaje de fondo, por ejemplo, a través de una ventana. También participan de la definición del entorno espacios interiores (realizados en decorados en estudios cinematográficos), tales como habitaciones de pensiones, negocios, salas teatrales -que a su vez presentan escenografías urbanas como ambientación de sus puestas en escena-, cines, cabarets y estudios de radio. Estos últimos apelan a representar el desarrollo de las industrias culturales y de las culturas populares, así como su incidencia en las formas de sociabilidad de los barrios y del centro de Buenos Aires. Otros ámbitos son los barriales, tales como los paisajes naturales exteriores del Riachuelo, las calles de La Boca -el barrio privilegiado en los films-, canchas de fútbol, o bien interiores como cafés, bares de tango y habitaciones modestas representados por medio de escenografías artificiales. De este modo, la ciudad de Buenos Aires se presenta como un personaje más, dado el protagonismo que adquiere en la puesta en escena. Se suma un vestuario urbano que puede ser caricaturesco o referencial. En el primer caso, se caracteriza por marcas particulares como cierto desaliño y desajustes, actuando como ícono antinaturalista de los sectores populares -tal como se presenta en los actores Luis Sandrini, Pepe Arias, Tito Luisardo y Miguel Gómez Bao-. En el segundo, puede apuntar a marcar las jerarquías sociales señalando contrastes entre el lujo y la pobreza de ciertos personajes, así como representar la sensualidad de las cancionistas de tango y de las bailarinas de revista, además de señalar el tiempo y el espacio urbano de la acción.

5) El protagonismo del tango invade la puesta en escena de los films, a partir de la constante incorporación de la música, cantores -que interpretaban personajes y tangos cuya gestualidad y expresión protagonizaba los primeros planos-, músicos con sus instrumentos y el bandoneón emblemático, orquestas, bailarines y los espacios de circulación de la música ciudadana, sus tópicos y representaciones. Se incluía desde los orígenes del tango canción hasta las innovaciones de poetas como Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo. Los tangos, tal como en los sainetes, cumplían funciones poéticas, narrativas y dramáticas, además de incorporar otros sentidos al film que podían intensificar el relato principal o plantear significaciones autónomas.

6) Se presenta un sistema de personajes sustentado en las representaciones paradigmáticas del sainete, es decir, se trata de representaciones de los sectores populares, si bien el proceso de argentinización y otros cambios sociales como la ampliación de la clase media, se hacen presentes en los films al priorizar las representaciones de porteños e incorporar las figuras de profesionales y empleados típicas de este sector en aumento. Estas representaciones se sustentan en los códigos de actuación popular procedentes del sainete y de la revista porteña, ya que se emplean los procedimientos del actor cómico nacional. Estos se acompañan por un conjunto de personajes -generalmente los que participan de la intriga sentimental melodramática- realizados por medio de técnicas que se distinguen del actor cómico y se construyen por medio de códigos de actuación que integran moderados elementos referenciales y procedimientos verbales que se privilegian por sobre el empleo de lo corporal y caricaturesco.

7) El eje semántico centro-periferia rige en los films. El mismo puede manifestarse bajo diversas formas, una de ellas es la dicotomía barrio-centro que emerge más diluida que en los sainetes, al plantear mayores intercambios culturales propios del proceso histórico. Asimismo, los films pueden referirse a zonas culturales y sociales, según la dicotomía entre lo hegemónico y lo popular.

8) Los intercambios cine-tango transitaron una evolución que comienza con la hegemonía de las prácticas de mezcla y del predominio de la identidad miscelánea, hasta llegar a las primeras referencias al propio cine en las películas con tangos de Luis César Amadori, en las cuales es posible entrever un proceso de autoconciencia y de afirmación de la identidad del propio medio que fue señalando el fin del sistema misceláneo y de aquella necesidad de ceder la voz a otras manifestaciones populares. Por lo tanto, tal como sucedió en el cine argentino de los primeros tiempos, caracterizado por una identidad múltiple -de acuerdo a lo que señala el historiador André Gaudreault (2004)-, nuevamente, una porción importante de la producción de la primera década de inicio del cine sonoro se caracterizó por lo misceláneo más que por su especificidad. Si bien esta última era mayor que en los primeros tiempos, en tanto en los años veinte había alcanzado la fase de integración narrativa que permitía cada vez más una forma propia de articulación de la puesta en escena y del relato, es posible pensar al cine misceláneo de los años treinta como la última fase de

manifestaciones populares anteriores, en especial, del sainete y sus prácticas de intercambio.

### **1. Las mezclas con el tango en la poética popular de Luis Moglia Barth**

El primer film del cine sonoro realizado por Luis Moglia Barth, abrió el juego de intercambios con el tango desde el seno del sistema misceláneo con *¡Tango!* (1933),<sup>3</sup> en tanto poseía numerosas canciones, la coreografía protagonizaba algunas escenas, además de contar con la participación de orquestas y cantantes: “La canción de Buenos Aires”, de Manuel Romero, Azucena Maizani y Cufaro, por Azucena Maizani; “Don Juan”, de Ernesto Ponzio, por Ernesto Ponzio y Juan Carlos Bazán; “Yo soy así p’ al amor”, por Tita Merello; “El entrerriano”, de Mendizábal, por Ponzio y Bazán, bailado por José Ovidio Bianquet “El Cachafaz”; “La vuelta de Rocha” y “Botines viejos”, de Juan de Dios Filiberto y ejecutados por él mismo; “Malevaje”, de J. de Dios Filiberto y E. S. Discépolo, por el primero; “No salgás de tu barrio”, de Rodríguez Bustamante y Enrique Delfino, por Tita Merello; “Sollozos”, de Emilio y Osvaldo Fresedo; “Chirusa”, de Juan D’Arienzo y Nolo López, por el primero; “Alma de bohemio”, de Firpo y Caruso, por D’Arienzo, cantado por Alberto Gómez; “Andate”, de Rodolfo Sciammarella, por Libertad Lamarque con Luis Visca; “Alma”, de Freddy Scorticatti y Juan Sarcione, por A. Gómez con L. Visca; “Milonga sentimental”, de Sebastián Piana y Homero Manzi, por Mercedes Simone con Pedro Maffia; “Cantando”, de Simone y ejecutado por ella con Pedro Maffia; “Ventarrón”, de Maffia y Staffolani; “Por qué”, de Emilio y Osvaldo Fresedo; “La chiflada”, de Bazán, por Tita Merello, con Ponzio y Bazán; “Milonga del 900”, de Piana y Manzi, por Azucena Maizani (en el Capítulo VIII se estudia en el marco del inicio del cine sonoro y los préstamos tomados del sainete).

A partir de allí su filmografía fue recorrida por el tango; la siguiente película, *Dancing* (1933),<sup>4</sup> incluía “Sombras de la noche”, tango de Rodolfo Sciammarella;

<sup>3</sup> Productora: Argentina Sono Film; Guión: Luis Moglia Barth y Carlos de la Púa. Estreno: 27-4-1933, Cine Real. Intérpretes: Tita Merello, Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Pepe Arias, Alicia Vignoli.

<sup>4</sup> Productora: Argentina Sono Film; Guión: Luis Moglia Barth, según la pieza teatral homónima de Alejandro Berruti; estreno: 9-11-1933, Porteño; intérpretes: Amanda Ledesma, Rosa Catá, Alicia Vignoli, Alicia Barrié, Paquita Garzón, Tito Lusiardo, Severo Fernández, Héctor Calcaño, Arturo García Buhr, Héctor Quintanilla,

“Cabaret de cristal”, “Desde Pebeta”, “Cuentan por ahí”, de Roberto Firpo y su orquesta; “No quiero verlo más”, de Sciammarella, por Amanda Ledesma; *Riachuelo* (1934),<sup>5</sup> contenía “Berretín”, con música de Edgardo Donato y letra de Máximo Orsi; *Picaflor* (1935), incluía “Picaflor”, de Orsi y Donato; *¡Goal!* (1936),<sup>6</sup> contaba con el tango “Artillero” y la ranchera “Goal”, de Manuel A. Meaños y Roberto Zerrillo, cantados por Sofía Bozán; *Melodías porteñas* (1937),<sup>7</sup> incluía “Castigo” y “Melodías porteñas”, tangos de Enrique Santos Discépolo; *Melgarejo* (1937),<sup>8</sup> presentaba los tangos “No cantes ese tango”, de Blas Arrigorreaga y Francisco Lomuto y “Te quiero”, de Carmelo Santiago y José Vázquez Vigo; *Senderos de fe* (1938),<sup>9</sup> presentaba “Mi vida”, de Mariano Mores, por Amanda Ledesma; *El último encuentro* (1938),<sup>10</sup> poseía el tango canción “No lo puedo creer”, de Sciammarella, esta película y la anterior incluían como actriz a la cantante de tangos Amanda Ledesma y la última a la orquesta típica de Elvino Vardaro; *Confesión* (1940),<sup>11</sup> presentó los tangos “Guitarra, guitarra mía” y “Golondrinas”, ambos de Carlos

---

Pedro Quartucci, Amelia Bence y otros. Además de los tangos, se interpretaban: “Comadrita”, ranchera de Roberto Firpo; “Gotas de rocío”, fox-trot; “Mañana”, paso doble; “Dancing”, vals de René Cospito; “Canto”, canción de Mario Battistella; “Bulerías”, una canción española, por Paquita Garzón. Orquestas de Roberto Firpo, René Cospito, “Los de la raza”.

<sup>5</sup> Productora: Argentina Sono Film; música: Edgardo Donato y Máximo Orsi; estreno: 4-7-1934, Cine Renacimiento; intérpretes: Luis Sandrini, Maruja Pibernat, Alfredo Camiña, Pedro Fiorito, Margarita Solá, María Esther Gamas, Joaquín Pérez Bilbao, Héctor Calcaño, Juan Sarcione, Vicente Forastieri, Alita Román, Froilán Varela. Además del tango incluía “Abombada”, ranchera con música de Edgardo Donato, por su orquesta

<sup>6</sup> Productora: Argentina Sono Film. Estreno: 10-10-1936, Monumental. Intérpretes: Sofía Bozán, Pedro Quartucci, Severo Fernández, Inés Edmonson, Teresa Serrador, Héctor Calcaño, Marisa Cobián, Miguel Gómez Bao y otros.

<sup>7</sup> Productora: Argentina Sono Film, Guión: Luis Moglia Barth, sobre argumento de René Garzón, adaptado por Luis Moglia Barth y Enrique Santos Discépolo, Música: Enrique Santos Discépolo. Estreno: 17-11-1937, Monumental. Intérpretes: Rosita Contreras, Enrique Santos Discépolo, Marcos Caplán, Ernesto Raquén, Amanda Ledesma, Pascual Pelliciotta, Juan Bono, Eduardo Sandrini, Guillermo Battaglia, y otros. Participó la Orquesta típica de Juan D’ Arienzo.

<sup>8</sup> Productora: Argentina Sono Film. Guión: Luis Moglia Barth, según la pieza teatral homónima de Florencio Parravicini, Música: Francisco Lomuto, Estreno: 19-05-1937, Monumental. Intérpretes: Florencio Parravicini, Mecha Ortiz, Orestes Caviglia, Santiago Gómez Cou y otros.

<sup>9</sup> Productora: Argentina Sono Film. Estreno: 26-10-1938, Monumental. Intérpretes: Amanda Ledesma, Floren Delbene, Pedro Maratea, Juan Carlos Thorry, Silvia Durante, Juan Bono, Lalo Malcolm, Marcos Caplán y otros. Además de los tangos incluía: “¿Cuándo llegarás a mí?”, canción, “Al fin te encontré”, vals, “¡Qué linda que es la vida!”, marcha, “Recuérdame”, fox-trot, “Amor”, vals de J. Rodio.

<sup>10</sup> Productora: Argentina Sono Film. Intérpretes: Amanda Ledesma, Floren Delbene, Marcos Caplán, Samuel Giménez, y otros. Otras canciones que se incorporan al film son el vals “Al fin te encontré”, la marcha “¡Qué linda que es la vida!” y el fox-trot “Recuérdame”.

<sup>11</sup> Argentina Sono Film. Guión: Luis Moglia Barth, argumento de Homero Manzi y Hugo Mac Dougall, Estreno: 23-10-1940, Monumental. Intérpretes: Hugo del Carril, Alberto Vila, Alita Román, Ana María Lynch, José Otal, Oscar Villa, Pedro Fiorito, César Fiaschi, Juan Velich, Pablo Cumo, Iris Martorell. Orquesta típica: Ricardo Malerba.



Gardel y Alfredo Le Pera; “Yira, yira”, de Discépolo; “Las cuarenta”, de Roberto Grela; “Confesión”, de Luis César Amadori (letra) y Discépolo (letra y música), “Adiós, muchachos”, de Julio Sanders, “El pescante” y “Noche provinciana”, de Homero Manzi y Sebastián Piana.

La producción de Luis Moglia Barth de la primera década se incluye plenamente en el sistema misceláneo, en tanto fueron predominantes los intercambios con el tango, el sainete, las prácticas deportivas y la radio. Por lo tanto, su estética se caracterizó por su afinidad con las manifestaciones culturales populares y sus representaciones. No obstante, transitó otras tendencias, en especial, el film de ambientación histórica, y, una vez configurados, desarrolló algunas veces el melodrama y la comedia a partir de los años cuarenta. Entre los primeros, Ana Laura Lusnich (2000) señala los films *Amalia* (1936), *Huella* (1940), *Fortín alto* (1941), *Cruza* (1942) y *Ponchos azules* (1942). El realizador se inició en la casa Cinematográfica Valle y en sus comienzos se especializó en la tarea tanto de titulador como de adaptador de films extranjeros. Se dedicó únicamente a la actividad cinematográfica. En el período anterior al cine sonoro realizó *Puños, charleston y besos, El '90 y Consejo de tango* (1932), que se inscriben en las prácticas de mezcla con el tango.

*Riachuelo*, desde el mismo inicio, en su secuencia de títulos de crédito preanuncia gráficamente la presencia del tango, por medio de una ilustración que se mantiene como fondo a medida que avanzan los títulos. La imagen presenta a una pareja que baila tango junto a una ventana abierta que deja ver la luna –representando la vida nocturna– y completa el cuadro un conjunto de notas musicales sobre un pentagrama que recorre la parte inferior sobre curvas ondulantes. Así, un único plano efectúa una síntesis esencial: tango -música y baile- en su ambiente nocturno, a lo que se agrega la imagen del barrio, una vez comenzada la primera secuencia. La misma se inaugura con un plano de situación de un puente del barrio de La Boca, que recurre a locaciones naturales diurnas,<sup>12</sup> luego los planos recorren el puente y exponen plásticamente la fascinación que producía el progreso urbano que se extendía a los barrios. Así, se suceden planos con movimientos de *travelling* que muestran los barcos en el río y otros que capturan el ir y venir de las embarcaciones, como una forma de representación de la actividad, el desarrollo, el trabajo, acompañados

---

<sup>12</sup> Luego, los espacios naturales de la Boca y el Riachuelo reaparecen muy brevemente en planos aislados y el film se desarrolla íntegramente en decorados escenográficos del estudio. Estos paisajes barriales eran típicos de los sainetes.

por una música alegre y esperanzada. A continuación, se presenta al personaje central, Berretín (Luis Sandrini), en una secuencia en la que se suceden una serie de situaciones cómicas breves, a partir de sus distintos encuentros con personajes inmigrantes. Estas escenas se encuentran inmersas en las reglas del sainete, en tanto suceden en el espacio de la calle de barrio, además de centrarse en la comicidad del personaje caricaturesco –un ladroncito tartamudo y bonachón, construido a partir de la maquieta y los artificios verbales propios del actor popular- cuyo origen, si bien con variantes, era el sainete *Los tres berretines*, de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, además del film homónimo y *¡Tango!*, en los que el personaje reaparecía con variantes. Este conjunto de elementos cumple una función discursiva que consiste en contextualizar al film en los géneros populares a partir de las referencias al tango, al barrio, al sainete y a las dos primeras películas del período sonoro. A partir de aquí comienza a relatarse la historia que recurre al típico escenario del café de tangos de La Boca y se ejecuta -en una de las primeras escenas de la película- el tango cómico y arrabalero “Berretín”, que colabora en la construcción de la caricatura, ya que se trata de un subrelato que lo describe cómicamente mientras se incluye algún plano medio del personaje. Tanto en esta escena como en la totalidad del film imperan los planos inmóviles de larga duración y a cierta distancia, generales o americanos, los cuales aquí permiten capturar la gestualidad y el desenfado corporal de la cancionista y más tarde sucede lo mismo con las situaciones cómicas de Berretín. La escasa variación de tamaños de planos evidencia cierto carácter remanente respecto del empleo de los procedimientos cinematográficos, que ubican al film de un modo no tan distanciado de la última fase de la cinematografía-atracción, lo cual responde a que se trata de los primeros momentos del cine sonoro. Por ello ocupan un lugar privilegiado las tradiciones sonoras anteriores como el tango y el sainete, más que la continuación de una evolución inmanente del propio medio o el empleo de modelos como el del cine clásico americano, que fue apropiado al poco tiempo por algunos directores argentinos.

Por lo tanto, además de la delegación narrativa al tango canción, se acompañan ciertas escenas con su música y se adoptan los procedimientos tanto cómicos como sentimentales del sainete, al incorporar los triángulos amorosos (Rosa, Remanso y Carancho) y sus representaciones emblemáticas: conventillos, ladrones, inmigrantes, cancionistas, músicos, compadritos y trabajadores del puerto. El trabajo frente a la

delincuencia y la vida de los bajos fondos, es una salida posible que permite evitar las fantasías de ascenso rápido, el ingreso a la vida honrada y la integración social. Así se narra la historia de la reforma de un compadrito (Remanso) y de un pequeño ladrón (Berretín). El film finaliza con una fiesta de casamiento, según el sainete festivo en su primer modelo aún no problematizado, con música, baile, comicidad y firme normativa sobre los valores positivos del trabajo. La última secuencia transcurre en un patio de conventillo en el que todos se encuentran integrados, incluso el patrón del astillero donde trabaja Berretín, quien le regala la fiesta y el arreglo de su modesto barco, en el cual las dos parejas -una seria y otra cómica- cierran la intriga cómica y sentimental navegando por el Riachuelo. En efecto, se trata de un film que nace encadenado a géneros populares como el tango y el sainete, que además coloca en primer lugar los saberes del actor popular junto a su valoración de lo corporal, del humor y del sentimiento, así como deja en claro la defensa del barrio y del trabajo.

Su primer film *¡Tango!*, había recibido en alguna crítica un definido rechazo al carácter misceláneo al plantear “Que no es con películas adobadas con estrellas de la canción popular, compositores y actores célebres en los escenarios revisteriles que se hará cinematógrafo digno ni cosa que se le aproxime (...) Una vez por todas, el cine argentino, si se quiere consagrar y si ha de hacer algo para imponerse, será mejorando lo que el teatro presenta, eludiendo sus temas, sus arrabaleros ambientes y hasta sus mismos actores” (Museo del Cine, *Caras y caretas*, 1933). Esta posición evidenciaba una clara desvalorización de las manifestaciones artísticas a las que el cine apelaba: el tango, el sainete y la revista. En el caso de *Riachuelo*, la crítica lo valoró tanto por la actuación de Sandrini, como por la dirección y la fotografía del Riachuelo, si bien reconocían sus vínculos estrechos con el género chico (*Crítica y La Nación*, 5-7-1934). En *El mundo* (5-7-1934) se consideró que “más que un paso, es un salto adelante dado por nuestro cine autóctono”. Sin embargo, no se alcanzó a valorar lo misceláneo del film, en tanto no hubo menciones concretas al tango incluido, además de rodear al film de calificativos tales como “obra modesta” o “película simpática”, que lo ubicaban en una zona cultural subalterna.

En *Senderos de fe*, en la secuencia de títulos de crédito se localiza al film en el sistema misceláneo, a partir de las imágenes del Riachuelo y de La Boca acompañadas por la música de tango, que sitúan en la geografía de la música popular ciudadana así como en

el espacio barrial propio del sainete. En el film se entrelaza lo sentimental con elementos moderados de comicidad -restringidos al actor cómico Marcos Caplán- y se recurre a algunas representaciones del sainete como las de los ladrones y la cancionista o milonguera, interpretada por Amanda Ledesma (Elena). Aquí, en un mismo personaje se plantea la contraposición entre la mujer pura y la milonguera, en tanto se trata de una “salvacionista” que se ve obligada a trabajar como cantante, aspecto que evidencia una autodepreciación del género ya que se incorpora la perspectiva de la cultura hegemónica respecto de la descalificación de la representación de la cantante popular, hecho que resalta aún más al tratarse de Amanda Ledesma, una actriz y cancionista, a cargo de tal personaje. El tango que se incorpora es “Mi vida”, de Mariano Mores, además de otras canciones sentimentales como “Senderos de fe”, del mismo compositor. Asimismo, se produce una apropiación selectiva de ciertos recursos clásicos como el esquema plano-contraplano reservado para aquellos momentos de mayor dramatismo, como el enfrentamiento de Elena con el hermano. *El último encuentro*, posee a los tres actores principales del film anterior. La intriga sentimental se alterna con los números musicales de un cabaret, la presencia de un grupo de ladrones a la manera del sainete y tangos insertados en la acción dramática como subrelatos, como sucede con “No lo puedo creer” por medio del que se anticipa cierto clima dramático que más tarde se va a desencadenar con la separación de la pareja imposible - entre una mujer de un sector más elevado y un ladrón- en un final que se inclina cada vez más hacia el melodrama y la intriga policial.

*Confesión*, es otro film paradigmático de las mezclas cine-tango, propias de la tercera fase del sistema misceláneo. Además de incluir un alto número de tangos, participó en el guión el poeta de tango Homero Manzi, así como el título del film y su trama proceden de “Confesión”, uno de los tangos emblema de la película, de Luis César Amadori y Enrique Santos Discépolo. La relación con este último poseía antecedentes en el film *Melodías porteñas* (1937, Luis Moglia Barth), en el que se proponía un cruce con la radio. Discépolo participó como guionista, actor, compositor de tangos y música.

La secuencia de los títulos de créditos mantiene cierta neutralidad, ya que se trata de un simple y único dibujo sobre el que avanzan los títulos del film. Este presenta notas musicales y formas geométricas que indirectamente refieren a la música de tango. En el relato se recurre al humor, con personajes cómicos representados por actores como Miguel

Gómez Bao y José Otal que continúan el modelo de interpretación del sainete y una intriga sentimental con el típico triángulo amoroso entre Ricardo (Hugo del Carril), Ernesto (Alberto Vila) y Elena (Alita Román). Se trata de la historia de un grupo de artistas pobres “Los zorzales”,<sup>13</sup> entre los cuales algunos cometen pequeñas inmoralidades para conseguir dinero, si bien entre ellos impera la absoluta solidaridad, que en el film se representa por medio de recurrentes planos de conjunto que muestran al grupo. Además de estas representaciones características del sainete, se agrega la de la muchacha que sueña con Buenos Aires. Pero aquí, a diferencia de los relatos de Manuel Romero que colocan al éxito en un lugar central, la pareja elige el destino amoroso y descrece del triunfo, así como la historia del grupo se mantiene lejos del éxito. La historia de la pareja central comienza con una delegación narrativa al tango “Guitarra, guitarra mía”, de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, en el cual se destaca el empleo del esquema plano y contraplano mientras se desarrolla la canción, como forma de representar dramáticamente la relación amorosa que se entabla. Este recurso procedente del cine clásico es uno de los que más va a utilizar el film, en ciertos momentos privilegiados, con el fin de representar enfrentamientos dramáticos entre los integrantes del triángulo Ricardo-Ernesto-Elena. Además, se emplea el montaje en continuidad clásico, con la consiguiente segmentación de los planos que parten de la dinámica del plano de situación hacia planos más cercanos. Otro recurso, característico del cine misceláneo, es el de las constantes delegaciones narrativas al tango, muchas veces interpretado en salas teatrales en las que el plano de situación muestra la apertura del telón o el escenario, luego al público y a los cantantes. Los tangos se encargan de narrar porciones del relato, tal como cuando Ernesto canta “Adiós muchachos”, en referencia a su separación del grupo, o bien cuando la noche de año nuevo “Los zorzales”, completamente empobrecidos, se unen a unos trabajadores que los invitan a brindar y en ese momento Ricardo (Hugo del Carril) canta el antológico tango de Enrique Discépolo, “Yira-yira”, el cual con su escepticismo también se mantiene lejos de la idea del éxito como el resto del film, además de crear contrastes con el entorno festivo del año nuevo. Ello se acompaña de diálogos en los que Ricardo, que cumple un rol reflexivo, expone: “Los sueños son de champagne, la realidad es volver a luchar mañana como siempre”. Luego, se

---

<sup>13</sup> Además de esta mención, se cantan varios tangos de Carlos Gardel y existen otras referencias al mítico cantor en los diálogos de los personajes.

produce la separación de la pareja melodramática de Ricardo y Elena, a raíz de la conexión del primero con un grupo de jugadores estafadores que lo lleva a la cárcel. Finalmente, la pareja se reencuentra, cuando a partir del tango “Confesión” se abre un subrelato -desde la interioridad del personaje fracasado- que explica que se hizo odiar para no hacer caer con él a la mujer amada: “Fue a conciencia pura que perdí tu amor”.

La última secuencia puede considerarse un epílogo en el cual cobra protagonismo narrativo el otro tango emblema del film “Guitarra, guitarra mía” -con el cual comenzó el relato-, que se canta en el marco de la pensión que a través de su ventana abierta deja ver como fondo el paisaje del centro de la ciudad de Buenos Aires, una iconografía propia de las culturas populares urbanas. En dicha escena se emplean planos y contraplanos para representar a la pareja, para luego finalizar con un plano general del grupo de “Los zorzales” que la rodean y de ese modo enfatizar la dimensión de lo colectivo. Aquí se conjuga, en un efecto de síntesis, el tango que simboliza lo criollo, la representación del grupo y, por último, del sentimiento a partir del abrazo de la pareja, todo ello en el ámbito de la pensión popular y de Buenos Aires. Por lo tanto, si bien el final no es dramático, enmendando de algún modo aquel escepticismo radical del tango “Confesión”, de igual modo plantea una distancia de lo festivo y del relato del ascenso social, puesto que Elena elige al artista pobre y no al de éxito. La solidaridad, la amistad, los sentimientos, la figura del artista popular y el escepticismo respecto del éxito, son los valores que propone el texto filmico. El film, además de algunos tangos de Gardel y Le Pera, incluye tangos pertenecientes a la evolución de los años treinta, como los de Enrique Santos Discépolo, que testimonian la crisis y plantean una mirada pesimista, además de la temática amorosa. Así como los tangos de Homero Manzi que significan una renovación en cuanto a los aspectos literarios de la poesía sin abandonar la perspectiva popular, quien propone una evolución en la década del cuarenta junto a otros letristas como José María Contursi, Cátulo Castillo y el músico Aníbal Troilo (Ulla, 1967).

Luis Moglia Barth emplea ciertos recursos del modelo clásico de forma limitada, sin llegar al nivel de apropiación de Manuel Romero. Es decir que, se mantiene a cierta distancia de las formas hegemónicas así como posee una fuerte identidad popular, en tanto que, a partir de la apropiación de sus géneros y de sus saberes, consigue preservar en los films los valores, la espontaneidad y las prácticas de las culturas populares. Del modelo

clásico emplea selectivamente la composición centrada, el esquema plano-contraplano y el montaje analítico -por medio del cual, se efectúa un análisis dramático de la escena-, sin recurrir a otros procedimientos emblemáticos como el montaje alternado. En los textos filmicos analizados la narración es polifónica, en tanto las voces del tango abren subrelatos que introducen contrastes cómicos o dramáticos, intensifican lo sentimental, o bien, plantean una perspectiva crítica y pesimista. Los sectores populares, sus manifestaciones artísticas y la cultura del trabajo se encuentra en el centro de estos relatos.

## 2. Las mezclas cine-tango en las primeras películas de Mario Soffici

Mario Soffici se incorporó al sistema misceláneo a través de sus films inaugurales de la etapa sonora, si bien su producción en el período transitó principalmente por otras zonas, tales como el film histórico y épico, con películas como *Viento norte* (1937), *Prisioneros de la tierra* (1939), *Cita en la frontera* (1940), y otras afines a tópicos sociales como *Kilómetro 111* (1938). Se inició joven como actor de circo, aspecto que demuestra su cercanía con los géneros populares, más tarde continuó como actor en el teatro porteño a partir de los años veinte y posteriormente en el cine.

*El alma del bandoneón* (1935), fue su primer film sonoro y se incluye plenamente en el sistema misceláneo, en tanto posee un número considerable de tangos en su mayoría de Enrique Santos Discépolo, quien en los títulos se presenta como responsable de la música. Estos son: "Pero el día que me quieras"; "Horizonte" de Homero Manzi y Charlo; "Cambalache", de Enrique Santos Discépolo; "Alma de Bandoneón", de E. S. Discépolo y Luis César Amadori; a los que se agregaban la canción "Mis sueños" y el vals "Tu sombra" de E. S. Discépolo y L. C. Amadori.<sup>14</sup> Además se contaba con la presencia de los reconocidos cantantes Libertad Lamarque, Charlo y Ernesto Famá, entre otros, estos últimos con una participación reducida únicamente a cantar en el primer caso "Horizonte" y en el segundo "Cambalache". Además de los notorios intercambios con el tango, efectúa

---

<sup>14</sup>Productora: Argentina Sono Film, Guión: Mario Soffici, sobre diálogos de José A. Bugliot. Estreno: 20-2-1935, Cine Monumental. Los intérpretes eran: Libertad Lamarque, Santiago Arrieta, Domingo Sapelli, Dora Davis, Pepita Muñoz, Enrique Serrano, Héctor Calcaño. Participaba además la orquesta Lomuto y la orquesta Sono Film, dirigida por J. Vázquez Vigo (en la sincronización).

mezclas con la radio, al incluir escenas en las que se desarrolla una emisión radial en un estudio.

Desde el mismo inicio de los títulos de crédito, la música del tango abre el film, ubicando al espectador en la miscelánea cine y tango. Luego desarrolla los contrastes campo-ciudad y cultura alta-cultura popular, en clave melodramática y sin elementos de comicidad. Es la historia de una pareja de clase alta que elige dedicarse a la música popular del tango en lugar de continuar con los mandatos paternos, lo cual los lleva a vivir humildemente en la ciudad y atraviesan una serie de fracasos, muertes, separaciones, tal como dictan las reglas del melodrama. En este marco, los tangos y canciones subrelatan porciones de esa historia predominantemente melodramática. El vals “Tu sombra”, sobre el tópico del sufrimiento amoroso, preanuncia el drama que se desencadenará más tarde; mientras que “Horizonte” se relaciona con la situación dramática que transita la pareja al fracasar su contrato con la radio. Ambos números musicales forman parte de una delegación narrativa por parte del relato filmico al formato de una emisión radial, que toma en sus manos la narración y además de incluir una serie de canciones posee anuncios y presentadores típicos de ese medio.

El tango “Cambalache” se incluye más tarde, al final de una secuencia de montaje que resume la posterior carrera exitosa del cantor. El mismo se presenta casi como un número musical autónomo e inserta un nuevo subrelato a cargo de los tangos. Este se diferencia de los anteriores, en tanto abre una temática que excede la historia presentada, estableciendo referencias a la situación de crisis del país en los años treinta a nivel económico, social y político. Si bien, cierto escepticismo ya se encontraba presente en los otros tangos, a partir de relatos en los que predominaba el desamor, la pérdida de fe y el dolor, con la incorporación de “Cambalache” irrumpe un sentido de nítida crítica social. En versos como los que cierran el tango, la mirada desesperanzada acerca de la situación social se hace presente:

Es lo mismo el que labura  
noche y día como un buey,  
que el que vive de los otros,  
que el que mata, que el que cura



o está fuera de la ley...

No obstante, en el relato visual que acompaña el tango presenta un plano general del cantor, rodeado por imágenes sobreimpresas de diales de radios y más tarde por una sucesión rápida de planos de los numerosos oyentes de la radio, que omite toda referencia social directa a los tópicos desarrollados por la canción y se refiere -casi en forma contradictoria- al relato central acerca del incipiente ascenso del personaje cantor en el medio radiofónico.

De modo que, los tangos de Discépolo, en el marco de la polifonía de voces narradoras que plantea el film (cine, tango y radio), abren subrelatos dramáticos, pesimistas y críticos que aportan perspectivas y temáticas que iban más allá del relato principal centrado en lo melodramático, tal como en el caso del tango "Cambalache" que ancla al film en la crisis de los años treinta. El tango se inserta casi como un número autónomo, siguiendo las prácticas de la revista porteña y aportando la actualidad que caracterizaba al género, en el que, por otra parte, había sido estrenado. Es decir, los efectos de la miscelánea cine-tango iban más allá, constituyéndose como marcas referenciales de la Década Infame, si bien en un relato eminentemente melodramático.

El film finaliza con el último tango "Alma de bandoneón", interpretado por Libertad Lamarque en el Teatro Colón -escena que simboliza el máximo ascenso y el reconocimiento de la música popular por parte de la alta cultura-, en la cual se produce la resolución de la historia melodramática a partir de la reunión de la pareja y el arribo al éxito por parte de ambos. Sin embargo, el tango nuevamente propone contrastes y nuevos sentidos, al plantear un subrelato dramático y desesperanzado, que el film intenta justificar diegéticamente por medio de la historia al exponer que su inclusión en el repertorio de los cantantes se refiere a las esperanzas y penas que ha vivido la pareja en el pasado. El último plano presenta al público del teatro aplaudiendo enfervorizado, de modo que el final del subrelato de la presentación del tango coincide con la clausura del film y transitivamente apela al otro espectador, el del relato filmico, aún en construcción como público específico del cine sonoro nacional y a quien se lo vincula por medio del sistema misceláneo con el público de tango y con el oyente de la radio ambos representados de modo insistente en el

interior del texto filmico, a los cuales en la secuencia final se agrega -quizás como un intento de mayor ampliación- al público de los sectores altos.

La crítica de la época valoró los aspectos formales y de montaje del film, al señalar que era: “la más completa de las películas producidas en estudios argentinos” además de poseer “un desarrollo auténticamente cinematográfico” (*La Prensa*, 21-2-1935), si bien no se apreciaron suficientemente las mezclas con el tango, en tanto apenas se los nombró como “canciones agradables”. El film presenta fluidez en los movimientos de los planos, tanto al seguir parejas que bailan el tango como al recorrer a los personajes que escuchan una interpretación de un tango por medio de *travellings* o panorámicas. Con respecto a los recursos del modelo clásico, se trató de una apropiación moderada y selectiva. Los procedimientos empleados son las secuencias de montaje para sintetizar el derrotero de la pareja y más tarde la carrera exitosa del cantor de tangos, además de una planificación en la que predominan los planos generales y no se practica un férreo montaje clásico. Si bien, se emplean algunos procedimientos característicos como el empleo del esquema plano-contraplano y el montaje alternado, sólo se reservan para aquellos momentos más dramáticos del relato.<sup>15</sup>

*Puerto nuevo* (1936),<sup>16</sup> fue dirigido por Mario Soffici con la colaboración de Luis César Amadori, para quien se trató de su primer film. Se incluían numerosos tangos de este último y participaban cantantes como Charlo: “Yo también soñé” (por Charlo), con música de Francisco Canaro; “Olvido”, (por Charlo), con música de Luis Rubinstein y “La cumparsita”, de Gerardo Matos Rodríguez. Amadori provenía de una intensa actividad teatral en la revista porteña, que continuó desarrollando además del cine. El guión de este film partió de un monólogo de Pepe Arias denominado “Un dandy de Puerto Nuevo” (Di Núbila, 1998), que conformaba un número que se incluyó en la revista denominada de igual

---

<sup>15</sup> Esto sucede en una escena posterior a la muerte de la hija que resuelve la separación de la pareja. Se trata de la única escena en la que se emplea montaje alternado, mientras Elba recibe a la madre cuyo diálogo se presenta mediante el esquema plano-contraplano. Fabián es presentado en otro espacio por medio de primerísimos planos, llega abatido al edificio en donde viven y luego sube por la escalera hasta ingresar a la misma habitación.

<sup>16</sup> Productora : Argentina Sono Film. Guión: Luis César Amadori y Antonio Botta. Estreno: 12-2-1936, Cine Monumental. Intérpretes: Pepe Arias, Charlo, Alicia Vignoli, Sofía Bozán, José Gola, Miguel Gómez Bao, entre los principales. Además de los tangos incluía: “De contramano”(ranchera por Sofía Bozán), de Francisco Canaro (música) y Luis César Amadori (letra); “Secreto de amor”, vals de Luis Gaulier; “Puerto Nuevo” marcha de Hans Diernhammer (música) y Luis César Amadori (letra) interpretado por Charlo.

modo que el film estrenada en 1925.<sup>17</sup> Además, incorporaba a las cancionistas de la revista y *vedettes* tales como Sofía Bozán y Alicia Vignoli. El humor popular y la actualidad acerca de la aparición de las denominadas “villas miseria” eran incluidos según las modalidades de la revista porteña e irrumpían con un sentido crítico, de una forma más directa que en el film anterior y mostrando la contracara de los sectores altos.

Por lo tanto, primero es necesario analizar los contactos de *Puerto nuevo* con la revista porteña, para lo cual señalaremos algunas características del género en sus décadas iniciales, así como la inclusión del actor Pepe Arias en esa textualidad, hasta llegar a la miscelánea cine-revista-tango que se concreta en este film.

La diversidad que ofrecía la revista, con el formato de los breves sketches, la posibilidad de variaciones y de incorporación de lo imprevisto de la actualidad, unía a este género con los nuevos periódicos masivos: “Ritmo, rapidez, novedades insólitas, hechos policiales, miscelánea, secciones dedicadas al deporte, el cine, la mujer, la vida cotidiana, los niños, configuran las pautas y el formato del nuevo periodismo para sectores medios y populares” (Sarlo, 1988, 20). El lujo, el atractivo de las *vedettes*, el despliegue escénico, el color local y la representación de ambientes exóticos fueron algunos de los tópicos y procedimientos que caracterizaron a la revista porteña (Rodríguez, 2000). A éstos se agregó el tópico de la actualidad y ocupaban un lugar central las nuevas transformaciones urbanas, la política, el cine y el fútbol. Las escenografías de estos sketches muchas veces representaban la ciudad y sus calles, así se sumaban como otro signo del espectáculo que remitía al fenómeno de la modernización de los años veinte y treinta. Entre todas esas transformaciones urbanas también se encontraba una gran cantidad de nuevas salas cinematográficas. El cine era otra de las innovaciones técnicas de la época que se incluía en las representaciones de la revista, por ejemplo por medio de las referencias al cine de Hollywood o en las parodias a películas que eran un número recurrente del género. De modo frecuente, las referencias se dirigían al propio género de la revista o al teatro en general. En *Cómo se hace una revista*, Pepe Arias interpretó distintos roles como el de un boleterero o el del público que criticaba a los actores.

El período del denominado “fraude patriótico” o “Década Infame” que enmarcó el

---

<sup>17</sup> Los autores fueron Antonio Botta y Arturo De Bassi y se estrenó en el Teatro Ópera. El primero fue el coautor del guión de la película junto con Amadori.

desarrollo de este género en la década del treinta, se caracterizó por la violencia política, la proscripción y el fraude electoral, por medio de los cuales la elite intentaba mantener el antiguo orden oligárquico, para quienes era la forma genuina del progreso (Svampa, 1994). Los espectáculos de la revista incorporaban la actualidad política por medio de la parodia. Es un ejemplo *Pepe Arias presidente* (1936) en el que se proponía sustituir la Ley Saenz Peña por una tómbola que decidiera la elección entre los más populares de la Argentina. (Inzillo, 1989).<sup>18</sup>

Pepe Arias se incorporó al teatro porteño en un momento en el que ya existía un desarrollo significativo de la poética del “actor nacional”, la cual había evolucionado de la fase primaria e intuitiva, iniciada por actores como Pablo Podestá y Orfilia Rico, hacia lo cómico caricaturesco, con Florencio Parravicini y Enrique Muiño como sus principales exponentes (Pellettieri, 2001). Su labor como actor comenzó en 1916 con la representación de sainetes, para luego destacarse en la revista porteña -un género emergente- en la cual comenzó en los años veinte. A partir de la década del '30, se incorporó a los nuevos medios masivos de comunicación: la radio y el cine sonoro. En 1931 ya encabezó su propia compañía en el Maipo, primero con la dirección de Manuel Romero y desde 1933 de Luis César Amadori, la cual fue denominada “Compañía Argentina de Revistas de actualidad Pepe Arias”. Desde 1933 hasta 1938 trabajó en el teatro Maipo.

Los procedimientos principales empleados por Pepe Arias en el sainete y en la revista, que luego fueron apropiados por el cine eran:

- 1) La construcción del personaje a partir de la “maquieta” que generaba distorsiones antinaturalistas en el cuerpo y el gesto. Pepe Arias se distinguía de otros actores populares por mantener en diversos personajes una maquieta similar, con características que lo identificaban de un modo peculiar a partir de su andar desgarbado y despistado. Así, construía la caricatura del personaje débil, tímido y humilde pero al mismo tiempo desfachatado y torpe.
- 2) Se destacaba con respecto a otros intérpretes por sus múltiples recursos verbales, lo cual lo consagró como monologuista. Hablaba como si estuviera cansado, de un modo lento, a

---

<sup>18</sup> Hemos desarrollado un estudio sobre el actor que amplía lo aquí mencionado, denominado “Actualidad y transformaciones culturales en las representaciones de Pepe Arias”, en Osvaldo Pellettieri (editor), *De Eduardo De Filippo a Tita Merello. Del cómic italiano al “actor nacional” argentino (II)*, Buenos Aires, Galema, 2003.

veces incorporando un tono de queja. En los monólogos empleaba todos los recursos verbales del actor nacional: la morcilla (agregado de textos propios a partir de la improvisación verbal), el aparte, el retruécano (respuesta de gran velocidad), el latiguillo (para enfatizar el remate de los monólogos a partir de una frase), todo ello con efectos de comicidad. A esto se agregaba su maestría en el manejo de las pausas. Uno de los artificios centrales era la declamación parodiada: ésta podía consistir en parodiar al teatro culto como fue el caso de la interpretación de *Hamlet*, al discurso político, o bien al monólogo ya que se introducían desvíos a partir del empleo de una pronunciación extraña, errónea, que reproducía usos populares de la lengua. Los monólogos de Pepe Arias se caracterizaban por la reproducción de formas de la conversación cotidiana y narraba con una gran naturalidad.

3) Desarrolló una forma de trabajo que privilegiaba la vinculación espectáculo-espectador, de acuerdo a lo que plantea De Marinis (1997) en relación a que el actor cómico coloca al espectador en el centro de su atención, como sujeto y objeto de su espectáculo, en gran parte por la obligación de conquistar su atención.

En el film *Puerto nuevo* la secuencia de títulos de crédito presenta los diversos rubros sobre dibujos geométricos fijos, acompañados por música instrumental -que no es de tango-, hasta que en el momento de presentación de los directores la figura del signo musical de una corchea señala el protagonismo del tango y de otros géneros musicales. Recién la primera secuencia se encarga de situarlo discursivamente en los espacios populares, por medio de su primera imagen: un plano general de situación de una villa miseria -representada en estudios por medio de un decorado- que deja ver casas precarias, callejuelas y a sus habitantes recorriéndolas. Se siguen otros planos más cercanos que el anterior, que poseen la singularidad de mostrar las calles de la villa Puerto Nuevo desde un punto de vista interior: ubicado entre las paredes de las casas o a través de una ventana desde el interior de una vivienda. Posteriormente, varios planos americanos presentan diversos negocios modestos, acompañados de cierta comicidad y de la marcha "Puerto Nuevo", que suena esperanzada desde el comienzo de la secuencia: peluquería, sastrería, cigarrería, almacén, "club social" -carteles que muestran la condición de iletrados desde el punto de vista humorístico-. Dicha comicidad continúa en un plano en el que Charlo canta y deja ver el cartel de una callejuela que indica "Wall Street. Negocio de volza" y más tarde remata la escena otro cartel que indica "Calle Florida" -la calle propia de los sectores altos-.

A continuación, se desarrolla la primera escena con Pepe Arias quien se baña en un precaria ducha al aire libre, su imagen presenta de modo caricaturesco a un desocupado desfachatado llamado Dandy, cuyo nombre se agrega a las anteriores parodias de la alta cultura y del centro de Buenos Aires.<sup>19</sup> A aquel humor de actualidad característico de la revista porteña de los años treinta, le sigue otra escena cómica propia de esos géneros, en la que Dandy conversa con un inmigrante italiano que posee un carrito de “Parrilla criolla” y lo distrae para sacarle comida. Luego, irrumpe el lujo de las clases altas, por medio de un contraplano panorámico que muestra un automóvil en una calle en exteriores naturales de la costanera. La joven que viaja en el automóvil, atraída por la canción de Carlos (Charlo) decide bajar y de ese modo se presentan los contrastes entre la pobreza y la riqueza.<sup>20</sup> Es importante destacar que, nuevamente, el ingreso de la joven a Puerto Nuevo se registra por medio de un *travelling* hacia atrás, cuyo punto de vista está ubicado significativamente en el interior de la villa, insistiendo en dicha posición enunciativa que plantea una identificación con los sectores dominados. El encuentro de ambos se representa por medio del esquema plano-contraplano, explotando las posibilidades dramáticas de los recursos clásicos. A partir de aquí se desarrolla la intriga melodramática, ya que la joven llamada Raquel decide ayudarlo en su carrera artística y más tarde se enamoran. Dicha intriga sentimental se alterna con la comicidad desplegada por Pepe Arias, quien aporta al film los recursos de actuación popular del sainete y la revista, los cuales generaban distorsiones antinaturalistas en el cuerpo y el gesto y proponían una representación de la desocupación por medio del humor popular.

En esta primera secuencia, se define la posición enunciativa del film que se ubica en el interior de la villa miseria Puerto Nuevo y, a partir de las pautas del sainete, emplea el humor popular para retratar a los desocupados, así como plantea los contrastes entre las clases sociales por medio del melodrama. Dandy y Carlos iniciarán el camino del ascenso social relatado por medio de recursos clásicos como las secuencias de montaje, además de barridos verticales y diagonales que otorgan dinamismo en los cambios de planos. De igual

---

<sup>19</sup> Posee una camiseta rota y sucia, sombrero abollado, botines rotos sin cordones, y pasea un perro. Inserta chistes verbales sobre el problema de la desocupación, tal como cuando se presenta como “un desocupado a mucha honra, de padre y madre desocupados”.

<sup>20</sup> En los diálogos mencionan que se trata de desocupados, a quienes el chofer cataloga como “peligrosos” y la joven los nombra “pobrecitos”, así se evidencian las diversas representaciones que circulaban en la época

modo que, el empleo del plano de situación en el inicio de las escenas para ubicar la acción en un espacio determinado y mantener orientado al espectador.

En este film se suceden continuas y heterogéneas delegaciones narrativas al tango, así como a un espectáculo de cabaret y al teatro de revista con sus diversos números. El primer tango “Olvido” se inserta dramáticamente, ya que Carlos (Charlo) lo canta en aquel ambiente de riqueza e incorpora un subrelato que se vincula con esa escena, ya que habla de la mirada de los otros y la situación social de pobreza que él transita. Luego, la acción se traslada a un cabaret, cuyo espectáculo se convierte en otro subnarrador y allí se ejecuta el tango cómico “De contramano”, cantado por Alma (Sofía Bozán) que será la pareja de Dandy y la representación de la cancionista milonguera que ascendió a cierta posición social.

Posteriormente, se produce una delegación narrativa hacia el teatro de revistas, puesto que los personajes consiguen actuar en el mismo. Luego de la apertura de la escena por medio de planos generales del escenario y la platea, se muestra un ensayo en el que Charlo canta “Yo también soñé”, se trata de un tango sentimental, relacionado con el sueño de amor del personaje Carlos. Para concretar las tensiones propias del estreno e incorporar la comicidad del personaje de Pepe Arias, se emplea montaje alternado en una nueva imbricación entre los géneros populares (sainete, tango, revista porteña) y el cine clásico. Allí, se inserta otro número de la revista porteña como un nuevo subrelato que, además, se abre y se cierra con el telón teatral: se trata de un breve monólogo cómico de Dandy (Pepe Arias) que debe salir a escena a improvisar. El actor, que se destacaba por sus monólogos cómicos y políticos en el teatro de revista, ingresa desequilibrando la escena, cayéndose y, luego, enfrenta al público al que saluda erróneamente nombrándolos “Estimados radioescuchas”. Vestido de frac, primero tímido, entrecortado, realizando varios apartes y, después, a medida que va tomando confianza con un gesto desfachatado y sobrador, narra un diálogo sin importancia que tuvo con una *vedette*. En el mismo emplea una comicidad ingenua, cuya mayor fuerza reside en la afirmación de un empleo propio del lenguaje, que de modo irreverente incorpora la oralidad popular. Sin embargo, hay que destacar que a pesar de que el tema central del film remitía a la crisis y a la desocupación, Pepe Arias no incluyó un monólogo político sino, en cambio, una comicidad ingenua y despolitizada, mientras que el actor en la revista desde comienzos de la década desarrollaba esos tópicos.

Esta omisión evidencia la intención primordial del film de enfocar la problemática de la desocupación a partir de la comicidad y de la estilización caricaturesca reduciendo la dimensión política.

Finalmente, como parte del espectáculo de teatro de revista incluido en el film, se presenta otro número en el que se interpreta la canción "Puerto Nuevo", acompañada por un decorado teatral que presenta una imagen de la villa miseria aún más estilizada que la escenografía del comienzo del film. La última secuencia enmarca al film nuevamente en Puerto Nuevo como al comienzo, pero esta vez en un ambiente nocturno. En el mismo se reúne la pareja central y se resuelve la intriga melodramática, pero, a diferencia del relato sobre el ascenso social que benefició al cantor quien abandona el barrio en automóvil, Dandy permanece con los desocupados que esa misma noche deben desalojar la zona. Un primer plano presenta su rostro triste, completamente cambiado y en sombras, luego un plano general lo muestra de espaldas caminando solitario con su perro, mientras se oyen algunos acordes de "Puerto Nuevo". Así, se incluyen contrastes tragicómicos y se adopta un punto de vista crítico que propone una distancia respecto del final de consuelo, que, en cambio, presenta un epílogo serio y desesperanzado sobre el problema de la desocupación.

Este film se destaca por ser el único de los aquí estudiados que, por medio del sistema misceláneo de representación entre tango, sainete, revista porteña y cine, ofrece una imagen de una villa miseria y se refiere de modo directo a la desocupación que caracterizó a esos años. De modo que, la miscelánea entre el cine y la revista porteña incidió en el tratamiento de temas de actualidad, propio de ese medio artístico. La inclusión de la actualidad política y social también poseía antecedentes en los sainetes, que a partir de lo cómico, lo sentimental y moderados aspectos costumbristas habían incluido la cuestión social de los inmigrantes, así como representaciones de trabajadores, de anarquistas y los conflictos gremiales de la época.

### **3. La miscelánea cine-tango y la poesía de la imagen en los films de Leopoldo Torres Ríos**

Leopoldo Torres Ríos se inició en las primeras prácticas misceláneas con el tango como colaborador de José Agustín Ferreyra, a partir del comienzo de las mismas en el cine



silente en *La muchacha de arrabal* (1922), dirigida por este último. Allí se incluyó un tango ejecutado en la sala del cinematógrafo como un ensayo de sonorización, que poseía el título de la película y cuya letra fue escrita en colaboración entre el director y Leopoldo Torres Ríos con música de Roberto Firpo. Asimismo, colaboró en otros films del mismo director, como *La costurerita que dio aquel mal paso* (1926), para la cual realizó el argumento sobre el soneto de Evaristo Carriego, además de participar en realizaciones del director Julio Irigoyen. En el período sonoro comenzó con *El conventillo de la Paloma* (1936) y *Lo que le pasó a Reynoso* (1937), en las que practicó las mezclas sainete y cine, en tanto ambos se basaban en obras de Alberto Vacarezza, con las cuales continuaría en films posteriores (Ver Capítulo VIII). Luego, se acercó a la miscelánea con el tango cuando realizó *Adiós, Buenos Aires* (1938) en la que incorporó un tango de su autoría, con el mismo título y música de Rodolfo Sciammarella. A dichos intercambios con el tango en el período estudiado, se agregan *El sobretodo de Céspedes* (1939), en la que nuevamente recurrió al teatro al basarse en una comedia de Ernesto Marsili y Miguel Félix de Madrid, además de incluir el tango milonga “Quién te dice que por ahí no esté la cosa” con letra del director.

*Adiós, Buenos Aires* (1938),<sup>21</sup> dirigida por Leopoldo Torres Ríos, se incorpora junto a sus dos primeros films y otros posteriores, al sistema misceláneo que proponía cruces entre el cine, la revista, el sainete y el tango. Ello se evidencia con la incorporación de intérpretes representativos de las otras manifestaciones, en tanto en este film participó Tito Lusiardo, a quien ya mencionamos en relación a los orígenes de las mezclas practicadas por Manuel Romero. Se trataba de un portador de los procedimientos del actor popular, que luego se incorporaría como actor emblemático en diversos films misceláneos del director Leopoldo Torres Ríos. Por lo tanto, se trata de un director que se integra al sistema misceláneo de los géneros populares, si bien se diferencia de Manuel Romero al apartarse del modelo clásico hollywoodense. No obstante, en otras películas de su producción toma distancia del sistema misceláneo y propone otros modos de representación, tal como sucede en *La vuelta al nido* (1938), en el que afirma una preeminencia de la imagen filmica. Asimismo, sus películas *El comisario de tranco largo* (1942) y *¡Gaucha!* (1942), se integran al modelo de ambientación histórica (Lusnich, 2000).

*Adiós, Buenos Aires* es un film paradigmático del cine misceláneo del director, en el cual además del tango interpretado por Amelia Bence, se cantan “Estudiantina” y “Para Vigo me voy”, se ejecuta una zamba y una obra instrumental para piano denominada “Malagueña”, de E. Lecuona, interpretada por el compositor. La secuencia de los títulos de crédito, tal como en las películas misceláneas, cumple una función discursiva, es decir, sitúa al film en un campo discursivo determinado. Primero, la secuencia abre con un plano de paisaje del puente de La Boca -que es una imagen del barrio y del trabajo- y a continuación le siguen una serie de planos generales diurnos del centro a partir de tomas largas con movimientos de *travelling* que recorren las calles y muestran edificios, tranvías y automóviles -imágenes del progreso y de la modernización urbana-, acompañados de la música de tango. Así, el film se inscribe en la serie de aquellos espacios emblemáticos que anteriormente habían sido representados en aquellos sainetes que planteaban la dicotomía barrio-centro. Además, se incorpora desde un inicio la miscelánea con el tango y se posiciona en los géneros populares y en sus espacios de circulación. La primera secuencia comienza con un plano de conjunto de las piernas de las bailarinas del teatro de revista, lo cual expresa una decidida inmersión en otra de las manifestaciones que conforman el sistema misceláneo, en tanto no se trata de un tradicional plano de situación del escenario teatral sino de un selectivo encuadre de las piernas desnudas de las *vedettes*, el cual parece sintetizar en un único plano la esencia del teatro de revista porteño. Barrio, centro, tango y teatro de revista, se constituyen en las primeras imágenes y sonidos con los que el film decide hacernos ingresar al relato, configurando una implícita declaración de intenciones estéticas. Luego, la escena se desarrolla alrededor de la representación del escritor popular de tango, Juan Carlos encarnado por Tito Lusiardo que desarrolla su personaje a partir de una permanente comicidad verbal -emblemática del sainete y de la revista-. Una serie de recursos estéticos distancian al film de los cánones clásicos hegemónicos, tal como la representación de los diálogos en planos medios con los dos personajes compartiendo un mismo encuadre. Se trata de un procedimiento alternativo al esquema plano-contraplano característico del cine clásico, por medio del cual los personajes se manejan en un espacio común que responde a criterios muy diversos de planificación y postula un universo en el

---

<sup>21</sup> Productora: EFA. Guión: Leopoldo Torres Ríos. Estreno: 19-1-1938, Cine Monumental. Intérpretes: Tito Lusiardo, Amelia Bence, Floren Delbene, Héctor Calcaño, Delia Codebó, entre los principales.

que prima lo colectivo y la solidaridad popular como ocurre en el sainete, en lugar de los planos individuales. Otro recurso que lo aparta de los procedimientos clásicos es el constante empleo de escenografías naturales diurnas, en las cuales se registra el tranvía Lacroze, la calle Corrientes y las plazas del centro, los barrios de la ciudad, las veredas y vidrieras de los negocios; en las que se conforman escenas breves que se alternan con las del ensayo del teatro de revista y hacen avanzar la historia por medio del montaje alternado -recurso del modelo clásico que es apropiado en el film en un contexto estético propio- que enlaza distintas situaciones narrativas que configuran un relato de gran dinamismo.

El principal recurso que evidencia la singularidad autoral de Torres Ríos, luego desarrollado en su siguiente film *La vuelta al nido* (1938), consiste en la construcción de escenas a partir de escasas palabras o el completo mutismo, elementos que conducen a potenciar el relato visual por sobre el verbal a partir de recorridos puramente ópticos. Este es el caso de múltiples escenas, tales como la de presentación del personaje Edmundo (Floren Delbene) por medio de primeros planos silenciosos que recorren elementos del cuarto de pensión, o bien cuando el recurso se emplea con fines cómicos tal como en las escenas en que Juan Carlos (Tito Lusiardo) observa hambriento la cocción de pollos en una vidriera y en la que roba una gallina.

El film se desarrolla sobre la alternancia de lo cómico y lo sentimental: una de las intrigas se centra en la pareja sentimental seria (el músico Edmundo y la *vedette* Luisa interpretada por Amelia Bence) y la otra desarrolla lo cómico-sentimental (el escritor de tangos Juan Carlos y la costurerita Asunción interpretada por Delia Codebó). Así, predominan las representaciones típicas del sainete como los artistas populares, trabajadores, inmigrantes españoles y turcos, quienes desarrollan escenas simples y cotidianas. La actualidad de la década del treinta irrumpe en el film por medio de las imágenes de la ciudad y a partir de la inclusión cómica del conflicto de la desocupación. La comicidad para representar la desocupación posee una mínima pero significativa aparición, cuando el personaje Juan Carlos, sin trabajo, debe dormir en una plaza y se encuentra con otro con apariencia de vagabundo quien se presenta por medio de su tarjeta personal, en la que un plano detalle permite leer: "Juan Pérez. Ingeniero Civil".

Asimismo, se apela al procedimiento de delegación narrativa propio de esta fase del sistema misceláneo, que postula una polifonía discursiva por medio de la cual se delega la

narración al relato de los ensayos de la revista y más tarde a la función del estreno, en la que se incluyen diversos números musicales entre los que se cuenta un tango que abre un nuevo subrelato, con el cual se efectúa el cierre del film. El tango hace su aparición en aquellas escenas en las que Edmundo compone su música y se emplea en función de realizar recorridos audiovisuales que narran sin necesidad de palabras, además de los ensayos en los que se cantan porciones del mismo. Otro relato presente en el film es el del ascenso social que permite abandonar mágicamente el conflicto de la falta de trabajo. Al heredar una fortuna de manera sorpresiva, Juan Carlos viste con frac pero no pierde sus hábitos barriales, viaja en tranvía y mantiene su solidaridad. Como dijimos, el cierre del film queda a cargo de una secuencia que delega el relato al estreno del espectáculo de teatro de revista, en la que se suceden diversos números hasta llegar al tango emblema del film, presentado con un plano medio frontal de la cantante y una escenografía de edificios urbanos típica de la revista. Allí "Adiós Buenos Aires" abre un subrelato sentimental independiente del principal, sobre un desengaño amoroso que determina el alejamiento de Buenos Aires, el cual crea contrastes con el clima festivo del espectáculo y condice con escenas anteriores en las que por momentos imperaba un clima de cierta tristeza y desamparo. Este era el tango escrito por Juan Carlos que había sido rechazado en un comienzo. La delegación narrativa hacia la puesta en escena del teatro de revista, plantea que al finalizar el número de tango y también el film, se presente un plano general con el saludo de la cantante en el escenario y un telón que se abre y cierra varias veces mientras se escuchan los aplausos y se insertan diversos planos del público teatral -que también representa al público en la oscuridad de la sala cinematográfica como un reaseguro de su papel de coenunciador en el texto filmico-. Así, al ascenso social se agrega el éxito artístico y, además de la clausura asegurada con el telón teatral, se suma el cierre de la intriga sentimental con el abrazo y el beso de ambas parejas. No obstante, aún se agrega un último y sintético epílogo, un plano que se acerca a una de las cúpulas de los edificios de la escenografía teatral y encuadra un cartel que enuncia: "Cine". Este es un necesario gesto de autoafirmación del relato cinematográfico, luego de una delegación narrativa de tal magnitud al teatro de revistas y al tango. Además, se trata de desplegar, una vez más y a modo de cierre, cuáles fueron los ingredientes esenciales de la miscelánea: teatro popular-tango-cine.

En este film Leopoldo Torres Ríos se integra a los recursos propios de los géneros populares: la miscelánea entre el tango, la revista y el sainete –a partir del empleo de sus procedimientos textuales, de puesta en escena y de actuación-. Su inclusión en el sistema misceláneo se plantea de un modo diverso respecto de otros directores como Manuel Romero, a partir de una poética singular que se aparta del modelo clásico y plantea otras estrategias narrativas, que como ya dijimos se centran en las cualidades ópticas de los planos.

En general la crítica planteó una posición valorativa. En algún caso lo designó “gran *metteur criollo*” reconociendo implícitamente su sello personal. En las mismas, se destacó que se trataba de la primera producción de Estudios Filmadores Argentinos “realizada en sus modernos estudios” y si bien ya habían transcurrido algunos años de cine sonoro aún causaba fascinación la dimensión técnica, en tanto se informaba al público que se trataba de “registro del sonido con sistema R.C.A. de rayos ultra violeta”. Asimismo, se percibió como novedosa la elección de decorados naturales:

Para obtener varias escenas de la película “Adiós, Buenos Aires” los Establecimientos Filmadores Argentinos “EFA” solicitaron y obtuvieron la colaboración de la empresa de tranvías Lacroze, quien facilitó con muy buena voluntad por cierto un coche de su propiedad para ponerlo al servicio incondicional de Leopoldo Torres Ríos, director y autor del argumento de “Adiós, Buenos Aires”. Así fue como se instaló en el tranvía un verdadero “set” de filmación, con cámara, focos, equipo de sonido y hasta sala de maquillaje. Y por primera vez en los anales de nuestro cine, salía a la calle, recorriendo las principales arterias de nuestra ciudad una galería rodante, en la que se filmaban escenas con menos comodidad que en el estudio, pero no con menos eficacia que allí (Archivo Museo del Cine, Sobre de recortes de *Adiós, Buenos Aires*, 1938).

En efecto, la “novedad” de filmar en decorados naturales y salir a “la calle”, traía importantes implicancias al cine misceláneo al introducir los cambios y la actualidad urbana por medio de imágenes de Buenos Aires, que en los films misceláneos generalmente

se reducían a escasos planos ubicados en la secuencia de títulos de crédito. Aquí irrumpía la década del treinta mostrando el estilo de vida de la ciudad, los gustos y conductas en aquellos escenarios urbanos auténticos.

Con respecto a la apreciación de la estética miscelánea, la crítica se dividió entre aquellas que la consideraron de forma positiva, en un momento en el que dicho sistema se encontraba aún más afirmado, y las que la descalificaron por no lograr percibir innovaciones o valores en tanto se trataba de manifestaciones populares. *Crítica* (20-1-1938) apreció los diversos conjuntos musicales, la sencillez del argumento, la actuación cómica de Tito Lusiardo y destacó especialmente la sobriedad de la canción. Calki, en *El Mundo* (20-1-1938), en una posición intermedia, celebró la comicidad “limpia” que describió como una “depuración de recursos para lograr efectos cómicos”, hecho que demostraba una preocupación por el “buen gusto”. Sin embargo destacó la actuación cómica de Tito Lusiardo y consideró que se trataba de una “película de pretensiones modestas: un tango, Lecuona, números de variedades, un asunto liviano de comedia”, es decir que no reconocieron mayores méritos en la mezcla propuesta. *La Prensa* (20-1-1938), también aclaraba –con cierta suficiencia que planteaba una distancia cultural- que la película no contenía ninguna nota “desagradable” y desvalorizaba la miscelánea, en tanto consideraba que se trataba de una película “realizada más para presentar artistas y reposar sobre sus valimientos personales que para interesar por la intriga”. Esto último también se reiteró en *La Nación* (20-1-1938) que reconoció los materiales que componían la mezcla, pero consideró que se trataba de una repetición de recursos no demasiado destacables: “Poco más que un sainete, poco menos que una comedia y algunos pasajes revisteriles, en ‘Adiós Buenos Aires’ se incide sobre temas conocidos y de segura eficacia, suponemos, en los sectores más extendidos de auditores.” Por último, en ningún medio se reconoció hacia dónde apuntó la apuesta estética de Torres Ríos, que consistió en privilegiar el relato audiovisual por sobre lo verbal. En cambio, se consideró que producía “defectos de compaginación” o intercalaciones de escenas poco oportunas, así como “vacilaciones de dirección y lunares técnicos” (*La Prensa y La Nación*, 20-1-1938), colocándose en el horizonte de expectativa del hegemónico modelo clásico y su continuidad narrativa.

#### 4. La autoconciencia del cine en las películas misceláneas de Luis César Amadori

En sus inicios Luis César Amadori trabajó como periodista, luego como letrista de tangos y director en el teatro de revista porteño. En la cinematografía se incorporó desde sus comienzos en las mezclas cine-tango, primero como autor del tango canción “Ventanita florida”, con música de Enrique Delfino, incluido en *Los tres berretines* y con otros tangos en *El alma del bandoneón*, de Mario Soficci. Su producción correspondiente a este período se insertó en el sistema misceláneo. Más tarde, desarrolló la comedia en un amplio conjunto de películas y el melodrama como *Dios se lo pague* (1948) (Manetti y Valdéz, 2000).

En la primera década del sonoro efectuó mezclas con la revista, el tango y la comicidad del sainete, en films en los que actuó Pepe Arias, como *Puerto nuevo* (1936), realizada junto a Mario Soficci y en *El pobre Pérez* (1936), en el que incorporó el tango “Desencanto” cantado por Tania -también intérprete en la revista porteña-, del realizador y de Enrique Santos Discépolo. Otro actor popular que se incorporó a sus producciones fue Luis Sandrini, con quien realizó *Palabra de honor* (1939), que planteaba intensas vinculaciones con la textualidad del sainete.

Entre sus films misceláneos se destaca *Madreselva* (1938),<sup>22</sup> en el que se incluyeron los tangos “¿Vendrás alguna vez?”, de Amadori y Alfredo Malerba, interpretado Hugo del Carril y “Madreselva”, de Amadori y Francisco Canaro, por Libertad Lamarque, convertido en el tango canción emblema del film. La secuencia de títulos de crédito posee un diseño similar a los de las películas de Luis Moglia Barth, que proviene de los mismos estudios de Argentina Sono Film. Se trata de un dibujo sobre el que se presentan los títulos, con ilustraciones de notas musicales, estrellas y nubes, que va sufriendo leves variaciones como la aparición de un micrófono para referirse a la inclusión de canciones. La ilustración más significativa que se presenta hacia el final es una cámara cinematográfica -en el momento en el que se anuncian los roles técnicos-, que ofrece una referencia al propio medio y que como veremos más adelante es un primer atisbo de un recurso que se explorará en el texto filmico, planteando un cambio esencial respecto de los otros casos analizados. La inclusión de una representación cinematográfica y el proceso de

---

<sup>22</sup> Productora: Argentina Sono Film, guión: Luis César Amadori, sobre argumento en colaboración con Ivo Pelay. Estreno: 5-10-1938, Monumental. Intérpretes: Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Malisa Zini, Miguel Gómez Bao y otros.

su rodaje en el interior del film, es un nuevo procedimiento del cine misceláneo que evidencia que comenzaba a ganar autonomía. Aunque continuaba delegando de forma momentánea el relato al tango, ya no apelaba a puestas del teatro de revista e incorporaba al propio cine como un subrelato. En efecto, la primera secuencia se convierte en un manifiesto acerca de las intenciones estéticas del film, al mostrar el rodaje de una escena de dos actores, con lo cual se incluye una representación cinematográfica que anuncia con todas las letras: "cine", en lugar de recurrir al sistema misceláneo y en consecuencia a otras manifestaciones artísticas. El relato abre con un típico plano general de situación que nos presenta la nocturna ribera de La Boca; luego, a una misma distancia, entre sombras, muestra una pelea entre dos hombres. Hasta aquí se podría tratar de una característica primera secuencia de ubicación en el barrio y sus personajes, pero el sonido de la palabra "corte" introduce una fractura en aquella escena y genera un inmediato contraplano que evidencia que se trata de una representación cinematográfica y permite visualizar focos de iluminación, equipos de sonido, personajes que cumplen el rol de técnicos y al director dialogando con los actores. De modo que, en lugar de las pequeñas escenas cómicas que se desarrollaban entre bambalinas y en los camarines teatrales entre los cuadros de la revista porteña, se desarrollan una serie de escenas en los intervalos del rodaje de un film denominado "La ribera", que presentan mediante un plano medio a los personajes interpretados por Hugo del Carril (Mario del Solar, "astro máximo de una broadcasting" en su primera filmación) y Miguel Gómez Bao (Miguel) en quien se concentran los recursos cómicos del actor popular.<sup>23</sup> En la siguiente secuencia se abandona el procedimiento del "cine dentro del cine" y la acción se sitúa en un cafetín popular de La Boca al que ingresan los personajes aún con el vestuario de los bajos fondos de la representación anterior. Es decir que, luego de tal afirmación del cine, se produce, sin problemas, el pasaje a lo misceláneo, hacia uno de los espacios emblemáticos del sainete y sus representaciones de los sectores populares (inmigrantes, ladrones y artistas pobres). Allí, comienza a desarrollarse la característica intriga sentimental con el romance entre Mario del Solar -que oculta su verdadera identidad ligada al éxito- y Blanca -la bella pobre, interpretada por la actriz y cantante Libertad Lamarque-, que se alternan con la comicidad popular. Entonces,

---

<sup>23</sup> Una de las escenas propone situaciones de comicidad sobre el rodaje cinematográfico, ya que luego de colocar los micrófonos se solicita silencio absoluto y en ese momento los personajes se ven envueltos en una discusión generando ruidos molestos.



nos encontramos ante el relato de la historia de un actor cinematográfico y cantor de tangos, quien en el ambiente suburbano del cafetín canta el primer tango “¿Vendrás alguna vez?”, que intensifica la trama sentimental. El mismo, se presenta mediante una escena en la que impera la planificación analítica del cine clásico que preanuncia, por medio de primeros planos de las dos hermanas –se agrega Delia, la menor- que se alternan con el cantor, el triángulo amoroso que se desencadenará más tarde.

Otra secuencia en la que se incorpora la representación cinematográfica en el interior del film, muestra un concurso efectuado en los ficticios estudios “Ultrafilm” para seleccionar a la “futura estrella del cine argentino” que acompañará en la nueva película a Mario del Solar. Allí se efectúan diversas pruebas ante público y esta vez las referencias a las prácticas de filmación cinematográfica son humorísticas, ya que antes de actuar una de las concursantes recibe innumerables indicaciones de técnicos, quienes ingresan y se retiran por diversos lados del encuadre.<sup>24</sup> La inserción humorística del recurso de la autorrepresentación cinematográfica denota un empleo popular, además de significar una afirmación del propio medio, ya que a partir de éste se exponían cómicamente las diferencias y la especificidad de la puesta en escena y la actuación del cine sonoro respecto de otras manifestaciones teatrales como el sainete y la revista porteña.

Más tarde, el relato se interna en la ley del melodrama con el desarrollo de los contrastes riqueza-pobreza y del desengaño amoroso, momento en el cual Blanca (Libertad Lamarque) canta el segundo tango “Madreselva” mientras los personajes bailan. De este modo, se abre el breve subrelato del tango en el que se recuerda el primer amor y se valora el ámbito barrial, con el efecto de intensificación de lo sentimental a partir de la poesía y la música. Finalmente, en la resolución de la película se abandonan el tango y la comicidad

<sup>24</sup> Se trata de una escena en la que se suceden diversas indicaciones de los técnicos:

Técnico 1: -Trate de no salir de esta medida sino saldrá fuera de foco.

Técnico sonido: -No vaya a hablar fuerte porque el sonido se distorsiona.

Actriz: -Entonces, hablaré despacio.

Técnico sonido: -¡Ah! ¡No! Porque entonces el sonido no graba.

Técnico de iluminación: -Al hablar trate de mirar siempre para este lado.

Actriz: -¡Yo acciono para los dos lados!

Técnico de iluminación: -¡No puede ser! La luz está puesta para este lado.

Maquillador: -No levante las manos a la cara porque el color del maquillaje es distinto y va a chocar.

Peinador: -Trate de no despeinarse al mover la cabeza.

Técnico 2: -¡Cuidadito con mirar la cámara!

Técnico 3: -Hable después que salió la pizarra.

Director: -¡Y ahora trate de ser natural!

popular, en su lugar Libertad Lamarque canta “Sueño de amor” y el relato se concentra en los artificios del melodrama.

En otras películas como *Hay que educar a Nini* (1940, Luis César Amadori), se efectúan variadas referencias humorísticas al propio medio cinematográfico, en tanto se incluyen escenas en un estudio de filmación denominado “Cachimayo Films”, que incorpora la representación cinematográfica en el interior del film, además de mostrar una escena que transcurre en un cine en el que se visualiza la proyección de una película y se establece una cita cómica a la propia producción del director por medio de una referencia a *Madreselva*, en la que el personaje Nini comenta que actuó como “extra” en aquella película.

*La canción de los barrios* (1941, Luis César Amadori),<sup>25</sup> también presenta elementos metacinematográficos que señalan una conciencia del cine sobre sí mismo, si bien aún se trata de un film inmerso en el sistema misceláneo. Las principales mezclas se efectúan con el sainete y con el tango, en tanto el film parte de la obra asainetada de 1934 de Ivo Pelay y Francisco Canaro, con título homónimo, posee canciones y tangos con música de este último: “Quisiera amarte menos”, vals con letra de Luis César Amadori; “Sentimiento gaucho”, tango con letra de Juan Andrés Caruso; “Un jardín de ilusión” (vals), “Yo no sé por qué te quiero” (tango) y “Tangón” (tango), los tres con letra de Ivo Pelay; y “La canción de los barrios”, que es la canción emblema del film. Desde la misma secuencia de los títulos de crédito, se presentan las mezclas con el tango, a partir de la música y los primeros planos de una pareja que canta “Un jardín de ilusión”. En la primera escena se continúa aquella situación dramática y se muestra a ambos cantando en una radio frente al público. En breves escenas posteriores, se desarrolla una intriga sentimental en la que peligra la unión de la pareja, hasta que sobre un plano medio llega el beso de la pareja y se inscribe la palabra “fin”, a partir de la que se interrumpe aquella historia y se muestra la sala de un cine con el público y los actores mirando el film dentro del film. Es decir que, las primeras escenas forman parte de un recurso característico del director que consiste en remitir al propio cine por medio de la función metacinematográfica, en este caso una película dentro del film y una función cinematográfica en una sala.

---

<sup>25</sup> La productora fue Argentina Sono Film, el guión de Tito Davison, se basó en la pieza teatral homónima de Ivo Pelay y Francisco Canaro. Música : Francisco Canaro. Se estrenó el 5-3-1941, en el cine Monumental. Los actores principales fueron: Hugo del Carril , Alicia Vignoli, Aida Alberti, Francisco Alvarez .

Luego, como la película fracasa, el actor y cantor Antonio Reyes ( Hugo del Carril) decide “regenerarse” y convertirse en un “hombre de trabajo”. Entonces, comienza desde abajo como un obrero en la empresa del padre en el barrio de La Boca. A partir de allí, vestido como un trabajador con un overol participa de los reclamos de los obreros ocultando ser hijo del patrón y enfrentándose al mismo. Su nueva situación se sintetiza en la frase “soy un obrero, tengo derecho a pensar como un obrero”. De este modo, estas escenas se alternan con algunos planos que muestran escenas de trabajo en el puerto, además de entrelazarse con la intriga sentimental y los subrelatos de tangos y canciones ejecutados en un bar, en los cuales se exalta el barrio y lo sentimental. La sencillez, la bondad, la honradez, el tango, el barrio y los sentimientos son los parámetros desde los que se intenta construir la figura del trabajador. Las luchas por mejoras laborales se presentan en los sainetes con anarquistas, entremezcladas con la comicidad y el asunto sentimental, de manera que las cuestiones obreras se relativizan y se suavizan, ya que como se enuncia cómicamente en el film el sujeto de la acción es “un tipo vestido de obrero pero que no es un obrero”. Luego de los contratiempos sentimentales en la clausura se presenta un mensaje conciliador, en el que la hija del obrero se casa con el hijo del patrón, quien termina a cargo del astillero y plantea una nueva relación con los trabajadores, más cordial, cercana y abierta al diálogo. Aquí, las manifestaciones populares del tango y el sainete, entremezcladas con el cine, que cada vez más intentaba autoafirmarse frente a aquellos, no sólo apostaban a la representación de los trabajadores sino también a construir la imagen de un nuevo tipo de patrón.

Amadori, en sus films misceláneos, se apropia de ciertos procedimientos del cine clásico de un modo similar al uso que realiza Manuel Romero, puesto que incorpora las reglas de la planificación clásica, explora las posibilidades dramáticas del esquema plano-contraplano e inserta secuencias de montaje que sintetizan periodos temporales extensos y cumplen una función transicional con el fin de evitar saltos temporales demasiado bruscos entre una secuencia y la siguiente. A esos procedimientos, apropiados por otros directores del cine nacional, sus textos filmicos incorporan innovaciones singulares, tales como la presencia de niveles metacinematográficos que evidencian una mayor autoconciencia de la especificidad del medio, signo de una evolución en el interior de la tercera fase del sistema

misceláneo. Ello preanuncia una tendencia cada vez mayor hacia la autonomía, si bien aún se efectúan mezclas con el tango y el sainete.

### 5. Enrique Santos Discépolo y el sistema misceláneo del cine popular

Enrique Santos Discépolo realizó un conjunto de films que se inscriben en el sistema misceláneo característico del teatro por secciones y del primer cine sonoro. En los mismos, incursionó en los artificios más típicos del espectáculo popular, permaneciendo en las reglas de esos géneros. Sin embargo, existen desvíos respecto de esos géneros por medio del empleo de procedimientos propios del grotesco.

En cine intervino como actor en *Mateo* (1937, Daniel Tinayre), film en el que practicó los contactos cine-grotesco, con guión de Armando (quien nuevamente marcó sus comienzos, esta vez en el cine); *Melodías porteñas* (1937, Luis Moglia Barth), en la que se practicaba el cruce cine-tango-radio; *Cuatro corazones* (1938, de E.S. Discépolo); *Yo no elegí mi vida* (1949, Antonio Momplet); *El hincha* (1951, Manuel Romero), la cual planteaba el cruce cine-deporte y apostaba al dinamismo y a lo colectivo propios del sainete. Algunos de los tópicos y representaciones de estos films son característicos del sainete: la bataclana o milonguera, el trabajador, el artista popular, el tema del amor, la pasión por el deporte, el ambiente de la *boite* y el humor.

Como director realizó una película por año: la ya mencionada *Cuatro corazones* (1938);<sup>26</sup> *Caprichosa y millonaria* (1939);<sup>27</sup> *Un señor mucamo* (1940);<sup>28</sup> *En la luz de una estrella* (1941), con guión en colaboración con Armando Discépolo;<sup>29</sup> *Fantasmas en Buenos Aires* (1942)<sup>30</sup> y *Cándida la mujer del año* (1943).<sup>31</sup> Su cine posee gran afinidad con el de Manuel Romero, con quien trabajó como actor. Asimismo, los breves contactos

<sup>26</sup> Se estrenó el 1-3-1939. Guión: Enrique Santos Discépolo y Miguel Gómez Bao. Encuadre y codirección: Carlos Schliepper. Estudios SIDE.

<sup>27</sup> Se estrenó el 1-5-1940. Guión de Enrique Santos Discépolo. Estudios SIDE.

<sup>28</sup> El guión fue en colaboración con Abel Santa Cruz, se estrenó el 11-9-40. Estudios EFA.

<sup>29</sup> Se estrenó el 7-5-1941, en EFA.

<sup>30</sup> Se estrenó el 8-7-1942, Estudios Argentina Sono Film. Guión: Nicolás Proserpio sobre argumento de M. Meañes, Marcelo Menasche y Enrique Santos Discépolo.

<sup>31</sup> Se estrenó el 23-2-1943. Estudios Argentina Sono Film, con Niní Marshall. Guión: M. Meañes, Marcelo Menasche y Enrique Santos Discépolo.

de Armando Discépolo con los géneros propios de la incipiente industria cultural fueron casi siempre de la mano de Enrique.

*Cuatro corazones*, es el film más representativo, en el que practicó el cruce sainete-revista-tango-cine, inscribiéndose en las mezclas características del espectáculo popular. Por una parte, incluyó el tango “Tormenta” y la milonga “Cuatro corazones”, de su autoría; por otra, la película estaba vinculada a la obra teatral *Wunder bar* (1933), en la que había actuado y dirigido junto a su hermano Armando Discépolo. Esta obra había sido reestrenada en Buenos Aires en el mismo año 1938, y seguramente se pensó en aprovechar su éxito y en la rapidez que ofrecía la idea de retomar su poética, sus representaciones y tópicos, por medio de un nuevo guión del propio Enrique que poseía algunas coincidencias con la obra teatral. Discepolín, por medio de su actuación incorporó los procedimientos del actor popular “sainetero”, a partir de la caricatura antinaturalista compuso el personaje de Balvé, dueño del local y animador: poseía un leve acento italiano, bigotito, sombrero blanco y saco a cuadros o frac. Así, representó a un hombre feo, enamorado, que por su actuación se diferenciaba de los otros personajes no caricaturescos que también participaban en el film.

El film posee una estética clásica, según el modelo hollywoodense, a partir de composiciones centradas y equilibradas, un montaje alternado que otorga un ritmo muy ágil, además del esquema plano-contraplano con fines dramáticos. Sin embargo, son múltiples los desvíos a dicho modelo, el cual es apropiado y empleado en contacto con formas populares nacionales como el tango, la revista porteña, el sainete y el grotesco criollos. En primer término, la narración adquiere la estructura de la revista, ya que se basa en una serie de números diversos de baile, tango, canciones, y números cómicos, como sucedía en la obra teatral. A su vez, la actuación de Discépolo produce distorsiones cómicas: este ingresa al plano siempre corriendo y realizando muchos gestos, o por el contrario los discepolianos textos que su personaje introduce generan fracturas dramáticas o reflexivas en las situaciones cómicas, tales como: “Cada uno de nosotros cree que su dolor es el más grande” o “A la gente no le gusta dormir pero le gusta soñar”. El montaje alternado casi siempre se emplea con la finalidad de alternar lo cómico y lo sentimental, o bien se emplea el montaje para insertar planos que introducen tanto la comicidad por medio de lo visual como el énfasis en el pasaje de lo cómico a lo sentimental. Así, se avanza del

dinamismo y la caricatura del sainete cuando Balvé corre gritando “¡Estoy enamorado! ¡Yo! ¡Con esta figura!”, al primer plano que lo muestra serio y esperanzado en ese amor. De la palabra constante al silencio, al estatismo del plano fijo y a la anulación de la caricatura. De modo que se practican las transiciones tragicómicas propias de los géneros populares criollos por medio de los procedimientos clásicos, o se aprovechan los múltiples recursos cinematográficos con fines tragicómicos. Otra irrupción en el film es el subrelato del tango dramático y pesimista “Tormenta” cantado por Tania, al cual se le agrega la escenificación del ensayo en la *boite*, que muestra planos de seres tristes, pobres, que crean un fuerte contraste con ese mundo festivo e incorporan el contexto crítico y la incertidumbre de los años treinta. El tango dice:

Yo siento que mi fe se tambalea,  
que la gente mala, vive  
¡Dios! mejor que yo...  
Si la vida es el infierno  
y el honrao vive entre lágrimas,  
¿cuál es el bien...  
del que lucha en nombre tuyo,  
limpio, puro?...¿para qué?.

En la siguiente escena, sin ningún tipo de transición, Discépolo realiza una reversión paródica de su propio tango que consiste en representarlo con elegantes trajes, vedettes que muestran las piernas y un ritmo más alegre según los requerimientos del mundo del espectáculo de revistas que debe aportar una cuota importante de evasión en lugar de tristezas. Seguramente esa autoparodia expresa las dificultades y la dualidad que vivía el propio Discépolo al incorporar tangos críticos o dramáticos, es decir, cercanos a la estética del grotesco, en revistas o films que apostaban al desahogo cómico o sentimental.

Paulatinamente, el film se va acercando al grotesco cuando Balvé enfrenta la verdad de no ser el elegido para el amor, por medio de una escena que mezcla de forma indiferenciada lo cómico y lo dramático, en la que solo repite, abstraído, “¡Qué risa!”, mientras ridículamente intenta resolver un juego tonto -leit motiv cómico de la película-. La

clausura del film es de consuelo con respecto a la pareja sentimental y dramática para el personaje de Balvé que cierra la película con un plano de su rostro triste antes de concurrir a la cárcel a causa de las deudas del local. Tal como plantea Noemí Ulla en relación a sus tangos, “el amor rige en forma fundamental la existencia del hombre en el mundo discepoliano y el desencuentro amoroso lo aniquila, destruyéndolo para otras realizaciones. Sin temor al esquema, es fácil advertir que el hombre discepoliano se salva o se pierde por el amor” (1967, 117).

Por otra parte, algunas representaciones son típicas del sainete como la de la milonguera, el cantor de tangos, el cabaret, la fiesta, lo colectivo, la importancia de la intriga sentimental a diferencia con el grotesco.

La relación con el sainete, la revista y el tango, lo inscriben dentro de las prácticas de mezcla de la época. Una mixtura de manifestaciones populares diversas que provienen en su totalidad del mismo autor, ya que los procedimientos de la revista y el sainete tienen origen en la obra teatral *Wunder bar*, actuada y dirigida por Enrique Santos Discépolo, con un tango de su autoría. A esto se agrega la incorporación de elementos propios del grotesco, procedentes de los contactos con la textualidad de Armando Discépolo y también de su propia poética tanguera.

En la película *En la luz de una estrella* también practicó el cruce con la revista porteña y el tango. En la misma Hugo del Carril interpreta “Martirio” (1940), tango del mismo Enrique, con un tratamiento muy dramático del tema del amor, una exacerbación del dolor hasta llegar al patetismo grotesco. Al expresar: “Entre la risa y las burlas/ arrastré mi amor llamándote”, se plantea la fusión de lo ridículo y lo dramático propio de la poética del grotesco. El otro tango es “Secreto” (1932), del mismo autor, que desarrolla el tópico de la milonguera, representación recurrente del tango, el sainete, y más tarde del cine. Aquí adquiere una representación negativa, es una “muñeca maldita”, perdición del hombre que lo lleva a destrozarse a su familia. Además estrena especialmente para la película el fox bolero “En la luz de una estrella”. La estética del film sigue la normativa clásica.

La relación con la revista porteña se plantea porque la mayor parte de las escenas suceden alrededor de los ensayos y los números de la revista denominada de modo idéntico al título del film, en la que se desarrolla una intriga sentimental que alterna con escenas cómicas. Las protagonistas son las bataclanas, personajes rechazados por otras

manifestaciones culturales, y el galán cantor. Las mismas abren la película y con sus vestidos cortos que muestran sus piernas introducen discepolianas reflexiones tales como: “Lo mejor no es nunca lo que se vive sino lo que se sueña. ¿Por qué querés despertar?”. Estas representaciones estaban muy relacionadas con la de la milonguera, emblemáticas de sainetes de cabaret, ambas eran representación del deseo de ascenso social pero a la vez representación genuina del artista popular, junto a la figura del cantor de tangos. A esta última, Discépolo le agrega matices críticos que se refieren a la construcción del cantor como estrella, al que designa de modo grotesco “bicho gigantesco e insaciable” y “payaso atrayente”. Con respecto a la figura de la bataclana, la misma es recurrentemente representada y en uno de los casos sufre una reelaboración ya que la más importante, Dorita “la bataclanita”, está representada de forma añorada e ingenua, se trata de una chica pobre, por medio de la cual se intenta mostrar una imagen diversa a la de la “mala vida” además de introducir una perspectiva social que permite ver la actividad como un medio de trabajo.

El cierre es pesimista con respecto a las posibilidades de ascenso social y de realización de los sueños de amor, y transgrede moderadamente el consuelo típico del género por medio de un final dramático en el que la bataclana se suicida por caer en un engaño, puesto que el amor del cantor era verdadero.

Por lo tanto el clima festivo del espectáculo de revista que estructura la narración sufre ciertos desvíos al introducirse subrelatos de tangos dramáticos con elementos grotescos, además de la clausura trágica del film que imprime un tono desesperanzado. Es decir que, como en la película anterior, Discépolo juega con las formas propias de los géneros del espectáculo popular en los que inscribe tensiones tragicómicas y grotescas.

*Caprichosa y millonaria* y *Un señor mucamo* son films tendientes a lo cómico. El primero puede ser considerado una especie de continuación de *La rubia del camino* (1938), de Manuel Romero, y evidencia la afinidad de Discépolo con ese director, quien también practicó los cruces entre diversas manifestaciones populares en su producción teatral y cinematográfica, además de ser letrista de tangos e incursionar en la revista porteña. En la película trabajan los mismos actores Paulina Singerman y Fernando Borel y se continúan ciertos aspectos de los personajes aunque se trata de una nueva historia. En *Un señor mucamo* actúa Tito Lusiardo, que había estado presente en el sainete cómico *Caramelos Surtidos*, del mismo autor Discépolo, además de haber sido intérprete de diversos sainetes



con tangos tales como *El conventillo de la Paloma* (1929), de Alberto Vacarezza y del teatro de revista porteña. Ambos casos permiten verificar como la industria buscaba rapidez y seguridad en la producción, retomando fórmulas narrativas exitosas y personajes, tanto del teatro como del cine.

En *Un señor mucamo* no hay tangos, pero sí se presenta una canción de Discépolo sobre el amor. Se trata de un film que presenta un mayor cuidado estético con relación a los anteriores, ya que por tratarse de una comedia se buscó un mayor apego a los procedimientos clásicos, además de ser su tercera realización y poseer un mayor manejo de dichos recursos. Sin embargo, existe una primera parte que se diferencia de la totalidad del film, en la que se incorporan elementos grotescos tanto en textos como en situaciones, después se deja lugar a la comedia. Estas son escenas cercanas al grotesco al incorporar problemas sociales como la desocupación, poseer una puesta en escena con una oscura iluminación e incluir elementos como el mal hablar, el espacio marginal de un hotel pobre y personajes patéticos.<sup>32</sup>

La historia posee elementos autobiográficos puesto que se trata de un hermano menor a cargo del mayor, que en el film deben separarse, para lo cual se emplean los recursos clásicos del plano-contraplano con valor dramático. También emplea el recurso clásico de las secuencias de montaje que muestran su búsqueda de trabajo y alojamiento en distintos hoteles. El espacio corresponde a la comedia, una gran casa familiar, un ambiente de lujo, en el que predomina el color blanco, a diferencia de los espacios colectivos de sus otras películas que valorizaban más lo grupal y eran más afines al sainete y a la revista. Aún así se trata de una comedia asainetada puesto que se introducen escenas cómicas

---

<sup>32</sup> La escena a la que nos referimos se desarrolla en un hotel cuando el personaje debe pasar la noche y desarrolla el siguiente diálogo con otro habitante del mismo. El mismo evidencia la afinidad con el grotesco:

-¿Quiere luz?

-No.

-Mejor, así no ve las sábanas.

-¿Qué sábanas!

-Vió, pero a lo oscuro uno las confunde con lo que se le antoja, yo ya creo que estoy en un trono.

-Lástima que a lo oscuro uno no tiene más remedio que mirarse por dentro.

-¿Y qué le asusta? Uno es mejor de lo que puede...siempre.

El personaje le confiesa que casi es ingeniero y no encuentra trabajo, el compañero de cuarto le aconseja buscar ocupación como mucamo:

-Está salvado casa, comida, colchón blanco y en vez de pagar le dan un sueldo

- Sí, pero es humillante.

-¡Bah! Todo es humillante...¿Acaso es más digno que le grite un jefe?(...) Usted sí que puede ser mucamo. ¡Dichoso de usted! ¡Dichoso de usted! ...

desarrolladas por Tito Lusiardo, un estudiante que debe emplearse como mucamo y se hace llamar Próspero, quien despliega desde la comicidad física hasta la verbal, a partir del empleo de recursos del actor nacional, si bien estilizados al tratarse de una comedia cinematográfica: habla rápido, emplea una marcada gestualidad, sus movimientos imprimen un gran dinamismo en los planos y utiliza ciertas palabras en lunfardo.<sup>33</sup> Al mismo tiempo se trama una intriga sentimental que cobra cada vez mayor protagonismo.

Como decíamos antes, el estilo clásico resulta dominante a partir de las escenas propias de la comedia cuando la acción comienza a desarrollarse en la casa familiar: las composiciones son muy centradas y ordenadas, y se presentan planos más elaborados que en sus primeras películas. Es posible apreciarlo en las escenas en la pulcra cocina, con planos ordenados, que presentan la mesa de los criados uniformados en el centro, en donde impera la armonía entre los empleados, planteando una enorme distancia con la cocina del sainete *Babilonia* (1925), de su hermano Armando Discépolo. O bien, existen escenas que muestran su madurez estética con respecto al empleo de los recursos cinematográficos, al presentar planos de una complejidad compositiva y una perfección plástica tales como el momento en que el padre descubre que los hijos regresan a la mañana luego de una noche de fiesta. Esta escena se presenta en un plano que muestra al padre de espaldas en primer término y por medio de la profundidad de campo, enmarcados por una abertura de la habitación en segundo término, a los hijos subiendo una gran escalera del salón.

En el final de consuelo todo se recompone, el estudiante rinde su último examen y la pareja se une. Se trata de un film en el que lo cómico, lo sentimental y el final de consuelo son los elementos preponderantes.

*Caprichosa y millonaria* practica el humor hasta llegar a una comicidad a veces cercana al absurdo. Emplea un montaje clásico con un ritmo muy ágil a partir de escenas

---

<sup>33</sup> En una escena que presenta contrastes entre clases sociales, el mucamo -que en ese momento no viste uniforme- al salir por la puerta pequeña de la gran casa, se enfrenta con el novio de una de las señoritas a quien había encontrado besándose con otra mujer. Allí el personaje de Tito Lusiardo además de tomar revancha, le dice "m'hijo", "puerquito", se llama a sí mismo "lacayo", resaltando las relaciones de dominación, lo amenaza con delatarlo -va a "cantar"- . Otra escena que permite apreciar los recursos cómicos de Tito Lusiardo, es en la que debe buscar a los "niños" que salieron a divertirse toda la noche, entonces se dirige a una *boite* en donde todos bailan y él consigue encontrarlos para luego sacarlos de allí siempre bailando. Por el continuo movimiento del baile y la gestualidad se trata de planos generales con intenso dinamismo interno.

breves y rápidas en el espacio familiar de una casa rica, en la cual se caricaturiza a los sectores altos a partir de situaciones paródicas que muestran sus actos de beneficencia, por ejemplo a partir de la absurda decisión de enseñarles danzas a los desocupados -se trata de una nueva y breve referencia al problema social-, o la frivolidad de la lujosa fiesta de cumpleaños del perro de la señorita de la casa. También se practica una comicidad básica por medio de *gags* como la rotura de innumerables jarrones cuando un personaje está nervioso. La sucesión de situaciones cómicas se profundiza a partir del envío, por parte del padre ausente a causa de negocios en Estados Unidos, de un administrador que impone un nuevo orden familiar. Ello es informado por el padre por medio de una película que funciona como un subrelato filmico que muestra planos de él mismo como un medio para saludar y dar recomendaciones a sus hijos, que incluye paródicas publicidades y finaliza con una discusión entre la hija y la imagen de la filmación del padre el que hasta previó las pausas necesarias para que se realice el mencionado diálogo. La inclusión de un subrelato cinematográfico evidencia la evolución del sistema misceláneo en el que, si bien aún se recurre a subrelatos no cinematográficos por medio de canciones, se comienza a encontrar una especificidad del propio medio y a establecer su presencia por medio del recurso cómico de un film dentro del film, como una forma de autoafirmación similar a la establecida en las películas analizadas de Amadori.

No hay tangos, solo son valeses y canciones cantadas por Tania y compuestas por Enrique Santos Discépolo. Finalmente, el relato va tramando una historia sentimental entre la señorita rica y el administrador que termina de forma positiva con la unión de la pareja.

En esta película se presenta una vez más el carácter polifacético de Discépolo ya que es guionista, compositor de las canciones y director, así como se evidencia una preferencia por lo cómico y lo sentimental.

Este recorrido por la mayor parte de la producción cinematográfica de Enrique Santos Discépolo permite observar su inclusión en los procedimientos de mezcla de los géneros populares iniciados en el sainete y continuados en el cine. En sus películas existe una preferencia por lo cómico y lo sentimental, con algunas irrupciones del grotesco, muchas veces a partir de sus tangos, que se incorporan no en función de lo musical festivo sino con un sentido dramático y crítico, aunque a veces también incluyen canciones

sentimentales y alegres que enmarcan al film en un tipo de espectáculo cercano al sainete y la revista.

Esas mezclas ofrecían fórmulas rápidas a la industria cultural, a la vez que procedían del carácter polifacético de los artistas populares de la época. En el cine otros casos paradigmáticos son los de Manuel Romero y Luis César Amadori: director, letrista de tangos, autor dramático y director de revista. Asimismo, es posible pensar la mezcla como una característica propia de la cultura argentina, tal como plantea Beatriz Sarlo (1988, 28), en la cual, en el caso del cine misceláneo, coexisten la importación de modelos como el del cine clásico americano y al mismo tiempo los modelos populares propios con los cuales se pone en contacto; así como elementos residuales junto a los renovadores. Esto último se puede percibir en las representaciones del sainete que en los treinta ya comenzaban a ser residuales (sus fórmulas genéricas y algunas de sus figuras tales como la milonguera y el inmigrante) y que el cine incorporó, las hizo coexistir con lo nuevo, junto a la velocidad y la angustia, propios de la ciudad moderna.

## **6. Los años treinta y el cine misceláneo**

El golpe militar del 6 de septiembre de 1930, transformó el campo político de la nueva década. Uriburu nucleaba a los grupos de la derecha nacionalista y a sectores tradicionales del conservadurismo, cuyo proyecto de instauración de una democracia de elite pretendía la revisión del sistema electoral con sus mecanismos de representación y de la Constitución Nacional. De acuerdo con los modelos que se desarrollaban en Europa, buscaban modificar el sistema de representación que descansaba en el individuo y los partidos para dar lugar al modelo corporativo. Se trataba de un fascismo criollo aristocrático que tomó del modelo europeo el militarismo pero dejó de lado el movilizacionismo de masas (Macor, 2001).

El oficialismo, que controlaba los recursos del Estado, se encontraba organizado en una coalición denominada la Concordancia; mientras que en la oposición coexistieron distintos partidos: Socialista, Demócrata Progresista y Unión Cívica Radical. En el caso de los dos primeros identificados con la oposición se establecieron coaliciones, en cambio la UCR practicó el abstencionismo electoral hasta 1935. En 1936, la UCR consiguió el triunfo

en las elecciones legislativas y más tarde participó de la campaña presidencial de 1937, que terminó con la derrota de Alvear, al no haber logrado enfrentar al gobierno respecto del fraude electoral. Según señala Darío Macor se distinguen tres etapas: 1) El período breve del primer quinquenio de la década, el golpe militar y la dictadura de Uriburu. En este momento, la oposición parlamentaria estaba integrada por los partidos Demócrata Progresista y Socialista, que concurrieron a las elecciones como Alianza Civil a fines de 1931, y también por la oposición externa al sistema, lugar ocupado por el radicalismo en abstención. 2) La etapa de consolidación de la coalición oficialista desde el poder, con el liderazgo del general Agustín P. Justo, que se extendió hasta mediados de la década. La coalición gubernamental vio confirmada su estrategia a partir de la capacidad para reorientar al Estado, obligando a la recomposición de las políticas opositoras. Finalmente, el retorno del radicalismo a la competencia electoral modificó el frente opositor. 3) Los últimos años de Justo y el gobierno de Roberto M. Ortiz y Ramón S. Castillo. En esta etapa se produjo la descomposición del sistema de poder elaborado por Justo. Se trata de un período marcado por la necesidad del gobierno de emplear el fraude electoral en gran escala para garantizar la sucesión, lo que llevó a una crisis de legitimidad. La Concordancia retendría el poder a lo largo de la década hasta 1943, con el liderazgo de Justo.

Tal como señalamos al comienzo del capítulo, a partir de la entreguerra la identidad de los sectores populares transitó el cambio que iba de la influencia predominante de los anarquistas en las etapas anteriores, a la representación de los radicales y socialistas. Hacia 1930 la impronta de las capas medias en diversas regiones del país y en la ciudad de Buenos Aires se hizo notoria, momento en el cual se produjo una expansión de las clases medias a partir del aumento de empleados, profesionales, pequeños patrones y comerciantes. El resurgimiento económico de los años veinte luego de la crisis asociada a la posguerra, incidió en la declinación del activismo gremial y político de las vertientes más contestatarias de los trabajadores. Si bien en los gobiernos radicales el desempleo fue importante y las oportunidades de movilidad social eran escasas hasta 1917, luego siguió un período de auge económico que finalizó con la crisis de 1930. A partir de allí y hasta mitad de la década se produjo un incremento de la desocupación,<sup>34</sup> en consecuencia, en estos años surgieron los emplazamientos de “Villa Desocupación”, “Villa Esperanza” y se organizaron

ollas populares en la ciudad. Asimismo, esta década se observa un proceso de “argentización” de los sectores populares, acompañado del decrecimiento cada vez mayor del analfabetismo, además de la continuación del proceso de evolución de los barrios y de una identidad cultural alrededor de los mismos, la cual se había iniciado en los comienzos de la entreguerra. Buenos Aires, paulatinamente, se convierte en una ciudad de masas moderna y de clases medias.

Estos factores del campo político y social fueron el marco de la primera década de la producción cinematográfica sonora. El cine era una de las prácticas culturales propias de los sectores populares y de las clases medias, junto al tango, la revista porteña, el espectáculo deportivo y la radio, por lo tanto tuvo un papel activo en la construcción de su identidad.

En el conjunto de películas que analizamos en estos dos capítulos con el fin de estudiar los intercambios con el tango, se manifestaron aspectos de este proceso histórico que pueden ser analizados a partir de sus representaciones y de los sentidos que planteaban. El eje semántico centro-periferia rige en diversos films. El mismo puede manifestarse bajo diversas formas, como la dicotomía barrio-centro cuya tensión se fue diluyendo al incrementarse los intercambios culturales. Este es el caso de *Noches de Buenos Aires* del director Manuel Romero, en el cual el tango es considerado representativo de las culturas populares urbanas y del centro porteño, evidenciando su apropiación tanto en el teatro de revistas como en el cabaret, ámbitos de sociabilidad en los que diversos grupos sociales estaban en contacto. En *Adiós Buenos Aires*, de Leopoldo Torres Ríos, el barrio y el centro poseen atributos positivos. Mientras el último es la imagen de la modernización urbana y el ámbito de circulación de las culturas populares urbanas, en el que se encuentran ciertas posibilidades de progreso por medio del éxito artístico, en el barrio imperan valores positivos como la solidaridad, además de ser la región de procedencia de los artistas populares. En *Madreselva*, de Luis César Amadori, aparece representada la dicotomía barrio-ascenso social, al que más tarde se accede por medio del éxito artístico.

Los films pueden referirse a zonas culturales y sociales, según la dicotomía entre lo hegemónico y lo popular. Una variante recurrente es la oposición entre el trabajo asociado

---

<sup>34</sup> En 1932 un informe gubernamental confirmó la existencia de 90.000 desocupados frente a 15.000 de comienzos de 1930 (González Leandri, 2001).

al progreso y a los sectores populares frente a las vías de ascenso social rápido en general portadoras de sentidos negativos, asociadas a la denominada “mala vida” y especialmente a la figura de la milonguera. Esta dicotomía permite distinguir formas lícitas de ascenso hacia zonas dominantes para los sectores populares de aquellas que no lo son. En este marco el trabajo aparece como elemento central en la moral que se intenta ofrecer como salvación para los sectores subalternos, que permite huir de “la mala vida”. En *Riachuelo*, de Luis Moglia Barth, en el marco del barrio se enfrentan la vida honesta y el trabajo frente a la delincuencia. En estas manifestaciones dicotómicas el tango muchas veces se cubre de sentidos negativos, por ejemplo, si se trata de una milonguera que busca vías de ascenso rápido en lugar del “trabajo honrado”. La desconfianza hacia los nuevos roles y la independencia cada vez mayor que conseguían las mujeres que comenzaban a insertarse al mundo del trabajo, conducía a representarlas al borde de “la mala vida”, lo cual puede explicar la presencia recurrente de la figura de la milonguera aún en los años treinta, como una forma de simbolización de aquellos temores. Otra variante de la anterior plantea la dicotomía entre el valor del trabajo frente a la diversión nocturna sinónimo de improductividad, a veces asociada a las clases ociosas. En *La vuelta de Rocha*, de Manuel Romero la oposición entre el trabajo y la vida nocturna se da en el seno del barrio de La Boca. Allí se enfrenta la improductividad y la “mala vida” en un cafetín nocturno de tango ante el mundo del trabajo que se desarrolla en el mismo barrio durante el día. *Carnaval de antaño*, del mismo director anterior, se concentra nuevamente en el relato sobre el ascenso social de un cantor de tangos, gracias al éxito profesional pero, como contracara del mismo, se narra el camino hacia la decadencia por parte de una milonguera, una de las representantes de “la mala vida”.

Por medio del éxito artístico es posible conseguir el tan ansiado ascenso. Así, existen ciertos films que rodean al ascenso social y al éxito de connotaciones positivas, que intentan mostrar que el progreso es posible, o bien legitimar al tango como vía de acceso al mismo. En *La vida es un tango*, de Manuel Romero, se propone la valorización del tango y de su historia, así como se relata la posibilidad del artista de conseguir el éxito, sin dejar de lado los riesgos de fracaso en dicho camino de ascenso. En cambio, en *Tres anclados en París*, de Manuel Romero, la solidaridad y la amistad son valores populares que se desean imponer frente al éxito individual, como signos del porteño y de la cultura nacional. De

igual modo, el film *Confesión*, de Luis Moglia Barth, se distancia del camino del éxito y destaca otros atributos propios de los sectores populares. Asimismo, el film *En la luz de una estrella*, de Enrique Santos Discépolo, es crítico con respecto al éxito y pesimista en relación a las posibilidades de ascenso social y de realización de los sueños de amor, a partir de lo cual transgrede moderadamente el final de consuelo.

En ciertos films se presentan los antagonismos sociales entre los trabajadores y los patrones, si bien siempre edulcorados y metamorfoseados en cuanto al conflicto de clases que expresan, tal como en *La canción de los barrios*, dirigida por Luis César Amadori. Aquí se propone la exaltación del barrio y el trabajo, así como la representación de los trabajadores y la de un nuevo tipo de patrón, por medio de lo cual se apuesta a la conciliación. En *Un señor mucamo*, de Enrique Santos Discépolo se señalan los contrastes entre un trabajador que se emplea como mucamo y los jóvenes patrones entregados a la diversión nocturna. Sin embargo, dichos contrastes entre clases sociales se suavizan a raíz de que el mucamo es un estudiante de ingeniería que encubre su identidad.

Una oposición relacionada con la de centro y periferia, establecida en ciertos films, es la de alta cultura -que se incorpora bajo la forma de la parodia- frente a la cultura popular. *Radio bar*, de Manuel Romero discute con la visión descalificadora del tango, el cabaret y la radio planteada por parte de ciertas zonas de la cultura alta, además de ofrecer representaciones rechazadas por las "bellas artes", tales como los artistas populares y las milongueras camareras del cabaret. En su representación de la cultura popular plantea la solidaridad y la participación como rasgos distintivos. En *El alma del bandoneón*, de Mario Soffici, también se presenta ambas culturas de modo dicotómico.

Es posible concluir que en el cine misceláneo cómico y sentimental existen escasas marcas referenciales que en forma directa remitan a la Década Infame. Los films generalmente se refugian en el viejo mundo del sainete con sus representaciones paradigmáticas de las primeras décadas: milongueras, inmigrantes, artistas populares, compadritos y ladrones, si bien se encuentran ligados a cuestiones sociales tales como la valoración del trabajo y de la cultura popular. Manuel Romero, en gran parte de sus films se basó en sus experiencias textuales previas en el sainete y la revista, si bien en sus representaciones se registran algunos cambios, como los referidos a la posición de las mujeres y su evolución en el mundo del trabajo en películas como *Mujeres que trabajan*



(1938). Asimismo, en el cine misceláneo la representación del porteño se torna protagonista como un registro del proceso de argentinización propio de la época. Las luchas gremiales son representadas en un marco cómico e idealizado, según las reglas del sainete.

Mario Soffici y Luis César Amadori en *Puerto Nuevo*, plantean referencias directas a la desocupación que caracterizó los primeros años treinta. Anteriormente, *El alma del bandoneón*, a partir del breve subrelato del tango “Cambalache”, de Enrique Santos Discépolo, insertó una alusión a la crisis. Luis Moglia Barth en *Confesión*, incorpora el clima de escepticismo discepoliano relacionado con la situación política y social de la década, por medio del tango “Yira, yira”, además de plantear la valoración de los sectores populares por medio de un modelo antagónico al del éxito, que en cambio legitima al artista popular y destaca el valor de los sentimientos. Con el fin de aludir al fracaso artístico del cantante de tangos, ya había sido incluido “Yira, yira” en *La vida es un tango*. En el film *Cuatro corazones*, dirigido por Enrique Santos Discépolo, el subrelato del tango inserta referencias a la situación social, así como *Un señor mucamo*, del mismo director, a partir del carácter crítico de la estética del grotesco concentrada únicamente en las primeras escenas del film, plantea el tema de la desocupación.

No se debe olvidar que las representaciones de los sectores populares y de sus manifestaciones culturales periféricas son las privilegiadas en este corpus filmico, cuyo protagonismo en las ficciones puede considerarse una forma de respuesta respecto del desplazamiento político y cultural de los sectores populares, que intentaba ser llevado a cabo por los grupos conservadores ubicados en el gobierno por medio del fraude electoral. Éstos buscaron, por medio de la censura y el empleo de organismos de control como el Instituto Cinematográfico Argentino, frenar el impulso de las culturas populares urbanas.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> El Instituto Cinematográfico Argentino fue creado en 1936 en el transcurso del gobierno del general Justo con el fin de fomentar la industria cinematográfica, la educación general y la propaganda del país en el exterior. Lo encabezaron el conservador Matías Sánchez Sorondo y Carlos Alberto Pessano, quienes propugnaban una misión desintoxicadora que señalara lo que debía mostrarse en la pantalla. En 1938 Matías G. Sánchez Sorondo presentó un proyecto de ley de creación de un Instituto Cinematográfico del Estado sobre la base del existente que intervendría en la organización, fomento regulación y vigilancia de las actividades cinematográficas del país. La creación se efectivizó en 1941 en el gobierno de Castillo (Maranghello, 2000).

## VIII. LAS MEZCLAS SAINETE-CINE Y LOS INTERCAMBIOS CON LAS PRÁCTICAS DEPORTIVAS

### 1. El cinematógrafo en los sainetes criollos: Manuel Romero y Enrique García Velloso

En los sainetes criollos y en una gran parte de las películas de los comienzos del cine sonoro argentino, se produjeron diversos intercambios además de los efectuados con el tango, en especial, con aquellas manifestaciones provenientes de las periferias culturales. Entre los sainetes de Manuel Romero y Enrique García Velloso, encontramos un grupo que incluía la proyección de cortometrajes cinematográficos en la puesta en escena, los cuales, hasta este momento fueron desatendidos tanto en investigaciones sobre el género chico como en aquellas acerca de la producción cinematográfica de los autores mencionados.

Manuel Romero produjo gran cantidad de obras en las que a pesar de ciertas repeticiones propias del género, introdujo novedosos y originales intercambios estéticos, tales como los mencionados cruces con la cinematografía. El desinterés estético hacia estas puestas en escena que demostraba la crítica de la época, así como la directa omisión de estos textos en los estudios posteriores acerca del género, seguramente, respondió al desprecio habitual hacia el sainete y también a la tendencia hegemónica de fijar lo popular a lo tradicional, a lo premoderno y a lo subsidiario, según postula Néstor García Canclini (1992). Esta perspectiva llevó a descartar de antemano esos sainetes e impidió la posibilidad de una lectura que indague en ellos formas renovadoras, como las que resultan de los cruces entre el teatro y el cine, más allá de lo que también tienen de remanentes o limitadas si son leídas según nuestros gustos de público culto del siglo XXI. En efecto, se trata de sainetes significativos porque permiten incorporar una nueva perspectiva para estudiar las relaciones entre ellos y la cinematografía, a partir de las prácticas misceláneas vigentes en las primeras décadas del siglo XX y, al mismo tiempo, llevan a postular la hipótesis de que por medio de estas experiencias Manuel Romero efectuó contactos tempranos con el cine, en el período en el que todavía se desempeñaba en la producción teatral. Si bien, una de las películas incluida en sus propios sainetes provenía de la casa de Cinematografía de Federico Valle y no se conoce si tuvo alguna injerencia directa en la

realización de alguna de las otras que formaban parte de sus puestas en escena, el sólo hecho de incorporar películas en sus sainetes significa un acercamiento concreto y un interés específico con respecto al medio en el transcurso de los años veinte. Con lo cual se amplía la visión que señala sus inicios recién en los comienzos del cine sonoro de los años treinta. Asimismo, sus sainetes pueden ser estudiados como matrices estéticas de la que luego fue la tercera fase del sistema misceláneo.

Aquí nos proponemos indagar las influencias recíprocas, aceptaciones y resistencias que produjeron las relaciones entre las periferias culturales, la incipiente industria cultural y la cultura hegemónica. Se estudiará esa dinámica cultural en los textos dramáticos y filmes; así como los diversos pasajes de las imágenes de lo popular. Aquellos que no poseían ninguna legitimación social se transformaron en matrices de las ficciones, de tal modo que las representaciones y la voz de los sectores marginados protagonizaron las puestas en escena del sainete y más tarde de los filmes. Asimismo, al apropiarse de elementos de las culturas populares se apartaban de los cánones dominantes. Noé Jitrik, concibe al canon como un conjunto de regulaciones artísticas que hacen posible la valoración de las obras y al establecer sus reglas producen sus márgenes. En tanto que,

por marginal puede entenderse, en principio una manifestación que, deliberadamente o no, se sitúa fuera de las ordenanzas canónicas; en el primer caso eso puede ocurrir por un rechazo decidido y consciente de lo canónico vigente en un momento determinado, llevado a cabo a sabiendas de lo que eso puede implicar; en el segundo, por desconocimiento de la existencia de los cánones o por un espontáneo situarse fuera del universo legal de la producción artística, más allá de todo saber acerca de los cánones (1998, 22).

El conjunto de manifestaciones culturales aquí tratados, tanto en lo que respecta a la configuración estética como a los espacios habituales de circulación, se situó en los márgenes de las ordenanzas canónicas. Esa situación provenía de una ubicación espontáneamente periférica a raíz del manejo de otras prácticas y otros saberes apartados de la cultura letrada o de las “bellas artes”. El actor del sainete emergió del espacio parateatral

del circo en el que se valoraban más las destrezas corporales que la dicción verbal y la palabra; el tango provenía de los suburbios, del prostíbulo, de los cafés de barrio y fue impugnado por el baile. El cine atraía al nuevo público tanto por su dimensión mitológica como material-técnica, por lo cual se rodeaba de ciertos saberes técnicos que se divulgaban y permitían que los espectadores se vincularan con la técnica cinematográfica de modo imaginario (Sarlo, 1992).

El sainete criollo primero y el cine sonoro después, desarrollaron un discurso que se adjudicó la reivindicación de los valores y la autenticidad de lo popular. Por ello se trata de textualidades claves para el estudio de las apropiaciones por parte del teatro y del cine respecto de las culturas populares. En relación con lo anterior, Ana María Zubieta (1999) considera que la literatura, por medio de las operaciones simultáneas de traducción, construcción y apropiación, puede recuperar y apoderarse de representaciones fragmentarias de la cultura popular. De igual modo, por medio de recortes y resignificaciones, el sainete criollo se apropió de aspectos de la cultura popular, intentando a través de la recuperación de la oralidad traducir algo de aquella cultura y a partir de sus representaciones poner en escena formas, espacios y sujetos vinculados a las prácticas populares. La puesta en escena teatral se mostraba capaz de mediar lo popular, mientras que, en el caso de la literatura estas apropiaciones parecieran plantear intercambios asimétricos, fundamentalmente, en lo que respecta a sus materiales simbólicos, puesto que:

Pensar la literatura, práctica letrada por excelencia, en relación con la cultura popular abre la siguiente paradoja: cómo ingresa en la literatura una cultura que puede leerse en las prácticas más que en los textos y cuyo registro eminentemente oral diseña una lengua ajena a la legitimidad de la escritura (Imperatore, 1999, 169-170).

Mientras que en el teatro, dicha tensión se diluye más fácilmente y encuentra una mayor sintonía signica, puesto que las representaciones escénicas a partir de la actuación emplean tanto prácticas y saberes corporales, como registros orales ofreciendo una mayor afinidad con las culturas populares. Asimismo, el teatro proponía una modalidad de lectura comunitaria, pública y popular.

Así, en los sainetes de Romero se configuró un espectáculo popular de mezcla que se diferenciaba de los géneros tradicionales y proponía una sintaxis heterogénea a la prescrita por las regulaciones hegemónicas. Además, dicha simbiosis se realizaba entre géneros considerados menores o “subalternos” por la cultura legítima: el género “chico”, el tango -música, canción y baile- y el cine silente. Hasta se podían efectuar mezclas extra artísticas vinculadas con prácticas deportivas.

A las prácticas misceláneas ya conocidas, agregó una nueva: el cruce teatro-cine-tango en un mismo espectáculo, que se concretó en *El gran premio nacional* (1922), *El ganador de la copa de oro* (1923) y *¡Patotero, rey del bailongo!* (1923), presentados como “piezas con un intermedio cinematográfico”. De este modo, se constituía un peculiar espectáculo híbrido que evidenciaba que los principales intertextos artísticos de Romero no eran los de la alta cultura sino la canción popular y la cinematografía.

*¡Patotero, rey del bailongo!*,<sup>1</sup> estrenado por la compañía popular Muiño-Alippi, intentó desarrollar en una puesta en escena el relato del tango “El patotero sentimental” de Manuel Romero y Manuel Jovés, que se había estrenado con gran éxito el año anterior en *El Bailarín del cabaret* (1922), del mismo autor. En el nuevo sainete se cantó el tango “Nubes de humo” del autor y Jovés, el cual se insertaba en la acción como un subrelato que se relacionaba temáticamente con el relato principal teatral el cual desarrollaba la historia de un hombre que abandonaba a la mujer que amaba y, luego, arrepentido, no la podía olvidar. Además, en distintas escenas los personajes bailaban tangos. El espacio representado de mayor pregnancia era el del cabaret, espacio tabú en el Buenos Aires de la época en el cual se encontraban personajes de los márgenes: “milongueras, cocottes, patoteros, borrachos, camareros, músicos” (Cuadro I, s/n). La oscilación riqueza-pobreza articula el texto junto a otras tensiones tales como el amor y la deshonra, o bien, la cultura nacional -representada por el tango- y la cultura extranjera -representada por el *shimmy*-. El melodrama se entretiene con la caricatura, de acuerdo al principio constructivo del sainete, y presenta una serie de personajes de los sectores populares en ambientes propios de las zonas sociales dominantes: Violeta, la milonguera, que pretende ascender socialmente a

---

<sup>1</sup> Publicado en la revista *La Escena* (Año VI, N°79, 18 de Junio de 1923). Estrenado en el Teatro Buenos Aires, 31-5-1923.

través del matrimonio con Marcelo, y Astudillo, que es el contrapunto cómico de la intriga melodramática. Este último, representado por el actor Enrique Muiño, parodiaba al compadrito y explotaba la comicidad que provocaba la representación de un hombre sometido físicamente por su esposa, a partir del empleo de las técnicas del actor popular: el chiste verbal, los apartes, la composición corporal del personaje a partir de la distorsión antinaturalista de la maquieta. Entre los cuadros segundo y tercero, se presenta una película cuyo único registro actual es el de las didascalias del texto dramático publicado en la revista *La Escena*, las que se pueden considerar como un guión primario en el cual la antigua patota con la cual Marcelo tenía una “vida de farra y cabaret”, secuestra a Violeta para evitar la reconciliación de la pareja. La siguiente es la descripción completa de la película, a cargo de las didascalias del texto dramático:

Se ve un auto con tres hombres y una mujer, (Rivera, Ponce, Castro y Violeta), seguido por otro donde van Astudillo y Marcelo. Carrera emocionante. Detalles. En el auto de adelante le tapan la boca a Violeta, que forcejea. El auto que viene atrás gana ventaja y se pone a la par del anterior. Marcelo y Astudillo saltan al otro, golpean a Rivera. Ponce y Castro que huyen, cayendo uno de ellos al suelo, y mientras Astudillo toma el volante, Marcelo y Violeta se abrazan (Cuadro II, s/n).

El cortometraje era un concentrado de acciones que buscaban el efecto de la atracción característico de la segunda fase del cine de los primeros tiempos: una persecución de automóviles acompañada de golpes, peleas, caídas, huidas, que otorgaban un gran dinamismo a la puesta en escena cinematográfica que contagiaba al ámbito teatral. Asimismo, la película presentaba variedad escalar de planos -por lo que se puede inferir de la mención de “detalles” en las didascalias-, y una clausura narrativa otorgada por el abrazo final de la pareja. El desarrollo de dichas operaciones filmográficas la acercan a la tercera fase de integración narrativa, por lo cual podemos inferir a partir de los escasos datos que poseemos, que la película se encontraba en una transición en la cual aún pervivían elementos de la cinematografía-atracción. Su inclusión en el sainete tenía la función de ampliar el espacio escénico al representar lo que correspondería a la extraescena teatral y de

incorporar las posibilidades de la cinematografía de emplear espacios naturales, así como agregaba el efecto de la atracción que ejercía el cinematógrafo de ese momento a partir de la espectacularidad y el impacto de sus acciones. Las críticas de los periódicos no advirtieron la novedad de las mezclas, solo se encontraban predispuestos a señalar defectos, aquello que consideraban repeticiones, así como a despreciar al género:

la orquestita típica de circunstancias estratégicamente colocada en el cabaret infaltable y que llorará de vez en vez sus tangos neurasténicos cortando con ello la probable acción de la obreja, pero permitiendo en cambio que se refocile a más y mejor el público de las alturas (*La Época*, 1-6-1923).

Al igual que coincidieron en criticar el empleo del film en la puesta en escena del sainete: “casi todo es relleno de cabaret y cine” (*La Época*, 1-6-1923), o bien dictaminaban: “El intermedio cinematográfico y el último cuadro son innecesarios” (*El Diario*, 1-6-1923). Es decir que, no se apreció el valor de los cruces estéticos a los que, por el contrario, consideraban cortes en la continuidad de la acción o bien directamente innecesarios.<sup>2</sup>

El sainete finaliza con la reconciliación de la pareja que protagoniza la intriga melodramática, mecanismo que se puede vincular con el que Umberto Eco (1998) al estudiar el folletín denomina “estructura del consuelo”, basado en un elemento resolutorio que contrasta con la realidad de partida y propone una solución inmediata y el efecto de consuelo de las contradicciones iniciales. Como reverso paródico, se ofrece un cierre cómico para la pareja secundaria de Astudillo quien por fin logra dominar por la fuerza a su mujer

En los otros dos sainetes antes mencionados, Romero agregó otros elementos provenientes de la cultura popular y concretó la mezcla deporte-teatro-cine-tango. En ambos plantea una compenetración mayor entre el escenario y el film, ya que este último no se presenta simplemente como un intermedio cinematográfico entre los cuadros de la pieza teatral sino que se encuentra integrado. En *El gran premio nacional*,<sup>3</sup> “Pieza turfística-

<sup>2</sup> Con respecto a la autoría del film no hemos encontrado información ni en las críticas ni en el programa pero, al tratarse de una ficción que incluía a los mismos personajes del sainete, se plantea la pregunta acerca de la posible intervención de Manuel Romero en la realización, si bien no existe ninguna firma.

<sup>3</sup> *La Escena*, ( Año V, N° 65, 10 de julio de 1922), s/p. Estrenado en el Teatro Politeama el 28-6-1922.

sentimental”, estrenada por la Compañía Vittone-Pomar, se cantaba el tango “La provincianita”, con letra de Romero y música de Jovés, con el acompañamiento de la Gran Orquesta Típica J. Martínez. En la mitad del segundo cuadro se proyectaba una carrera de caballos en un telón que al mismo tiempo formaba parte de la escenografía que representaba un rincón del *paddock* en el Hipódromo Argentino, mientras que en el espacio escénico desde las tribunas los personajes observaban la carrera de caballos. Nuevamente, las didascalias registran las imágenes:

Se oye el ensordecedor vocerío de las tribunas, se apaga la luz y se proyecta en el mismo telón el film de la carrera. Los caballos vienen cabeza a cabeza. El tordillo parece destacarse, pero castiga Riera y Polvorín, que viene por adentro lo gana fácil. Se oye el vocerío dentro.

En la escena teatral, tal como si se tratara de una continuación del espacio filmico los personajes comentaban la carrera, de ese modo, se proponía la inclusión de un juego popular en el teatro, a partir de imágenes filmicas que permitían reproducir la atracción de una carrera de caballos en escena, ubicada en el momento de mayor tensión dramática de la pieza. La película provenía de la casa de Cinematografía Valle y es probable que no haya sido realizada especialmente para el sainete sino que solo se haya incluido a partir de un innovador y misceláneo montaje teatral-cinematográfico.<sup>4</sup> Las críticas periodísticas a pesar de ocuparse centralmente en denostar al género, no pudieron dejar de percibir el empleo de la película ya que se trataba de un procedimiento innovador: “Si la originalidad brilla por su ausencia en la pieza estrenada, en cambio aglomeran en ella los recursos vulgares como los apuntados y la única nota, tal vez la más novedosa, la constituye una exhibición cinematográfica, en que toman parte las primeras figuras del elenco, en un interesante truco fotográfico” (*La Época*, 29-6-1922)

*El ganador de la copa de oro*,<sup>5</sup> “Pieza novelesco-turfística en cuatro cuadros y un intermedio cinematográfico”, con el tango “¡Pingo mío!”, de Romero y Jovés, que combina

<sup>4</sup> En las críticas no existen menciones acerca del realizador del film, en el programa del estreno del sainete se consigna la siguiente información: “Tercer cuadro José Muñiz cantará el nuevo tango ‘La provincianita’, de Jovés y Romero” y luego “Película tomada de la casa Federico Valle” (Programas Argentores, 1922).

<sup>5</sup> Revista *La Escena*, (Año VI, N°90, 10 de setiembre de 1923), s/p. Estrenado en el Teatro Porteño, 10-8-1923, en el momento en que Romero queda a cargo de la dirección del teatro.



la intriga sentimental con el tema y el ámbito del turf, es un sainete que le otorga la voz a personajes populares como el *jockey*. En el tercer cuadro, en el Hipódromo Argentino, se prepara el pasaje al film mediante un incremento del movimiento de la puesta en escena y, además, se intenta lograr una transición a partir de indicaciones como “Pasan varios tipos corriendo”, “luego se oscurece el escenario y se proyecta la película”:

Largada. Radiante se destaca en la punta seguido por Matrero. El puntero se distancia entre los gritos del público. Frente al paddock, de pronto se cae el jockey de Radiante y el caballo sigue sin gobierno. Se ve a Matrero cruzar el disco rugiendo. El público lo aclama.

Las críticas de la época se esforzaron en cuestionar el empleo de análogos procedimientos que los del año anterior: “El mismo conflicto pasional, la misma intriga con elementos de ambiente hípico; el mismo jockey (...); el mismo film; la misma fiesta con número de “music hall” y el mismo tango de circunstancias” (*La República*, 11-8-1923). Sin embargo, no lograron eludir registrar el comportamiento del público que “llegó a entusiasmarse con las alternativas de una carrera proyectada sobre la escena” (*La República*, 11-8-1923), demostrando de este modo lo efectivos que eran los recursos planificados por Manuel Romero.

En este texto se representan dos espacios contrapuestos, el patio de una casita-stud en el Bajo Belgrano y un edificio modesto donde vive María Elena, mujer huérfana y bella que heredó las deudas del padre y quiere casarse, deseo que podrá concretar si su caballo gana la carrera. De este modo, se combinan la intriga sentimental con el tema y el ámbito del turf, en un sainete que se orienta por momentos hacia lo tragicómico. Asimismo, otros personajes de los sectores populares entablan un contrapunto cómico a partir de la caricatura del inmigrante: un italiano que se expresa en cocoliche y un gallego, ambos conformando un triángulo amoroso caricaturesco.

Estas mezclas también fueron practicadas por otros autores como fue el caso de *El mago de Palermo* (1927), de Enrique y Armando García Velloso,<sup>6</sup> sainete que practicó la mezcla deporte-cine-tango-teatro, ya que se trataba de una pieza de ambiente turfístico “con

<sup>6</sup> Existen críticas que mencionan la inclusión del film en los diarios *La época* y *La república* (20-8-1927). El estreno estuvo a cargo de la Compañía de Luis Arata.

dos cuadros y dos films cinemáticos”, en la que actuaba y cantaba un tango Ignacio Corsini, quien interpretaba a un *jockey*. Enrique García Velloso poseía una inserción previa en la cinematografía de los primeros tiempos, había realizado *Amalia* (1916), a partir de la novela de José Mármol, producida por Max Glücksmann y con fotografía de Eugenio Py. Si bien es probable que él mismo hubiera realizado los dos films de la puesta en escena teatral no se registró al director. Además, se debe tener en cuenta que era una práctica habitual agregar films, tal como se indicaba en los programas cuando incorporaban películas de la Casa Valle. Con respecto a la recepción crítica, nuevamente ésta desvalorizó los intercambios entre el sainete, las prácticas deportivas, la cinematografía y el tango, al evaluar al espectáculo como de “infima calidad” y describir su empleo sin rescatar ningún valor estético: “obra mitad teatral, mitad cinematográfica, que no tiene más ambiente de carreras, que el que le presta el film intercalado en la misma el que consiste en algunas escenas tomadas en los studs, en el hipódromo, y en otros lugares típicos del mundo del turf porteño”. Se sumaban a este comentario las críticas al tango incorporado en tanto su letra era adversa a las carreras (*La época*, 20-8-1927). Es posible postular que estas prácticas de mezcla con el cine eran habituales, aunque hoy encontremos dificultades para reconstruirlas, ya que algunas veces en las publicaciones no se consignaban dichos cruces que sólo eran mencionados en ciertas críticas perdidos entre otros comentarios, o bien dichos cruces podían efectuarse en posteriores puestas en escena sin registros textuales. Este último es el caso de *Las termas de Colo-Colo* (1918), de Enrique García Velloso,<sup>7</sup> de la cual en la crítica de una reposición de 1920 se señalaba la existencia de un “episodio cinematográfico”, mezclas que no eran valoradas por la ruptura de unidad que generaban (*El Plata*, 16-3-1920). Asimismo, los intercambios con realizadores de la cinematografía se producían en diversas direcciones, tal como fue el caso de *¡Criollo viejo!* (1923), de Enrique García Velloso y Humberto Cairo, en el que se destaca la participación del director del film *Nobleza gaucha* (1915).

El sainete, la práctica deportiva y el cinematógrafo se entretajan en la representación de lo popular. Para construir dicha representación se apela a series culturales populares como el cinematógrafo o los juegos deportivos, así como al contraste con aquellos espacios y representaciones más cercanos a las clases dominantes -presentes en el mundo del turf-

<sup>7</sup> *Bambalinas*, N° 10, Año I, junio de 1918. Estrenada por la compañía de Roberto Casaux, en el Teatro Apolo

casi siempre identificadas con personajes ligados a la maldad y la ilegalidad, también símbolo de la cultura de las clases altas a las que intentaban ascender otros sectores.

## 2. Los intercambios entre el sainete criollo y los inicios del cine sonoro

Las dos primeras películas sonoras del cine argentino, *¡Tango!* (1933, Luis Moglia Barth)<sup>8</sup> y *Los tres berretines* (1933, Equipo Lumiton),<sup>9</sup> plantean desde el mismo inicio cuáles fueron las modalidades de intercambio con el sainete criollo, las cuales, junto a otras formas de mezcla que en gran parte procedían del mismo género chico, dominaron el cine de la década del treinta al cuarenta, configurando la tercera fase del sistema misceláneo. Las mismas oscilaron entre la adaptación de sainetes o bien, si se partía de guiones originales, la apropiación de las reglas del género tanto textuales como de puesta en escena, además de tomar en préstamo sus procedimientos de mezcla. En el caso de *¡Tango!*, si bien se trató de un guión original de Carlos de la Púa y Luis Moglia Barth, los procedimientos estéticos y los actores convocados planteaban una procedencia “sainetera”, es decir, una intertextualidad evidente con respecto al género chico. En el segundo caso, se trató de una adaptación del sainete *Los tres berretines (Típica-football y cine)* (1932), de Nicolás de las Llanderas y Arnaldo Malfatti, autodenominada “comedia asainetada de actualidad”. La película se ubicó en serie con el sainete, en tanto se estrenó al año siguiente que la obra teatral, tan sólo dos meses después de la publicación en la popular revista *La escena*, y en forma simultánea con sus representaciones que continuaban realizándose en la segunda temporada en el Teatro Buenos Aires, por la Compañía Muiño-Alippi.<sup>10</sup> Por lo tanto, sucedía algo inusitado si lo observamos desde nuestras prácticas actuales, en tanto las dos

---

el 8-3-1918.

<sup>8</sup> Productora: Argentina Sono Film; Guión: Luis Moglia Barth y Carlos de la Púa. Estreno: 27-4-1933, Cine Real. Intérpretes: Tita Merello, Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Pepe Arias, Alicia Vignoli, entre otros.

<sup>9</sup> La dirección se atribuye a Enrique Telémaco Susini, si bien en los títulos del film se firma “Versión cinematográfica, fotografía, sonido y laboratorio: Lumiton”. Productora: Lumiton. Guión: Arnaldo Malfatti, Nicolás de las Llanderas. Estreno: 10-5-1933, Cine Astor. Música: Enrique Delfino. Intérpretes: Luis Arata, Luisa Vehil, Luis Sandrini, Héctor Quintanilla, Florindo Ferrario, Benita Puértolas, Homero Cárpena.

<sup>10</sup> *La Escena*, N° 767, Año XVI, Buenos Aires, Marzo 9 de 1933. Estrenada en el Teatro Buenos Aires, Compañía Muiño-Alippi, 16-9-1932. El 27 de abril de 1933 los diarios anunciaban que continuaban las funciones y que al día siguiente se cumplían cuatrocientas representaciones (*La Nación*, 27-4-1933)

versiones pertenecientes a la puesta en escena y a la película, se ofrecían al mismo tiempo con elencos diversos en la sala teatral y la cinematográfica. Esto demuestra la necesidad del cine de contactarse con otras formas de representación, en este caso, el sainete teatral que podía ofrecerle diálogos y actores que tuvieran habilidades en el empleo de la palabra en la nueva fase del sonido. Tal como plantea Rick Altman (1996) en su estudio sobre el pasaje al sonoro en el ámbito del cine americano, el cambio generó una crisis que produjo una pérdida de definición y el primer cine sonoro más que vincularse con el cine mudo, entabló contactos con otras industrias culturales relacionadas con el sonido.

También *¡Tango!*, se colocaba en serie con *Los tres berretines*, aunque no planteara ninguna interrelación textual con ese sainete, ya que uno de sus actores Luis Sandrini provenía de la puesta teatral e interpretaba en el film un personaje denominado Berretín, en clara alusión al sainete. Otro ejemplo fue el de Libertad Lamarque, quien además de su carácter de actriz de sainetes era conocida por haber sido elegida “Reina del tango” en un concurso de 1931, a lo que se agregaba que semanalmente se la podía oír por Radio Belgrano en todo el país, y ya tenía más de medio centenar de discos grabados para la compañía RCA Víctor; mientras que hasta el momento en el cine solo había trabajado en un rol menor en *Adiós Argentina* (1930), de Mario Parpagnoli. Por lo tanto, la cinematografía sonora de los primeros tiempos apelaba a otras industrias culturales tales como la fonográfica y la radiotelefonía. Ello se evidencia en el carácter ambiguo que aún poseían las designaciones de las primeras productoras de “cintas”, “películas parlantes” o “habladas” tal como se las denominaba entonces. En el caso de Lumiton, que se denominaba “S.A. Radio Cinematográfica Argentina Lumiton”, se incluía en el nombre de la empresa el término “radio”, conectándose con dicha industria cultural. Además, se agregaba que quien ocupó el rol de director de *Los tres berretines*, Enrique T. Susini, había sido uno de los pioneros de la radiotelefonía en el país. Los primeros intentos de sonorización con discos sincronizados entre 1930-1932, permiten apreciar los vínculos con la fonografía. Uno de esos casos fue *Mosaico criollo* que se realizó en la Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos, SIDE, que después se convirtió en productora de películas (Di Núbila, 1998, 56).

Propone Rick Altman (1996, 13), que en el momento del paso al sonido, la identidad del cine es múltiple e incierta como en los primeros tiempos: “Visto hoy día

como heredero natural del mudo, el cine sonoro era, sin embargo, entendido en la época de una manera muy diferente, tomando su identidad de las diversas tradiciones sonoras más que del cine mudo”.<sup>11</sup>

En lo que respecta a los contactos con otras tradiciones sonoras anteriores tales como el teatro, el cine sonoro en sus comienzos buscó asentarse en el popular sainete criollo, tanto en sus textos como en sus puestas en escena y actores, además de recurrir a las prácticas de mezcla desarrolladas en el género chico. El traslado de estas prácticas en los comienzos del sonoro se torna evidente al examinar los dos primeros títulos: la película *¡Tango!* continuaba el intercambio con el tango iniciado en el teatro y más tarde también desarrollado en el cine silente de la década del veinte por Agustín Ferreyra en sus intentos de sonorización; por su parte, *Los tres berretines* planteaba el triple cruce “Típica-football y cine”, también iniciado en los sainetes turfísticos, boxísticos o como en este caso futbolísticos. Estos intercambios con el sainete, el tango y las prácticas deportivas, en la primera década del sonido se mantuvieron como práctica constante además de otros cruces con la revista porteña, la radio y el circo. Por lo cual, estas dos películas no solo inauguraron el sonido fotográfico en el cine argentino sino que instalaron en el cine sonoro el sistema misceláneo de representación proveniente del sainete criollo y, en menor medida, del cine silente, abriendo la tercera fase de dicho sistema.

Los intercambios sainete-cine tenían antecedentes en las puestas en escena de Manuel Romero y Enrique García Velloso estudiadas en el primer apartado, en las cuales se insertaban películas como parte del relato teatral en alguno de los cuadros del sainete. Asimismo, existieron otros tipos de intercambios sainete-cine tales como el del sainete teatral *La dama del Plaza Hotel* (1920),<sup>12</sup> de Francisco Collazo y Samuel Linning, denominado “Film policial cómico-dramático”, que comenzaba con una imitación de los títulos de crédito cinematográficos sobre el telón teatral y el empleo de una iluminación de ambientación cinematográfica. *De Buenos Aires Al Far West* (1921),<sup>13</sup> de Luis Bayón Herrera y José González Castillo, denominado “film escénico de gran espectáculo”,

<sup>11</sup> Según el autor en el cine americano recién en 1930 se produce una estandarización tecnológica, por la cual se abandona el sonido grabado en disco y a partir de allí surge la invención de la percha y el micrófono direccional, la introducción de la película Sonochrone y la puesta a punto de la mezcla de sonido permitieron una nueva amalgama de técnicas e integrar en una misma secuencia música, ruido y palabras.

<sup>12</sup> *La escena*, Supl. N° 12, 4 de octubre de 1920, estrenada por la Compañía Muiño-Alippi, en el Teatro Buenos Aires, el 13-9-1920.

proponía un espectáculo híbrido de teatro-cine, a partir de cuya puesta en escena: “el público presenciando su representación, recibe la impresión de que está viendo una cinta norteamericana de cow boys, pues los personajes son los mismos, exactamente igual el ambiente e idéntico el asunto” (*Libre palabra*, 18-12-1921). Estas mezclas también fueron practicadas por la revista porteña, con la cual tanto el sainete como el cine establecieron permanentes intercambios, en gran parte porque existían autores que participaban en ambas manifestaciones populares. Ese fue el caso de *La vuelta del mundo en una hora* (1921), de Manuel Romero e Ivo Pelay, que proponía mezclas con el box y la cinematografía, que no fueron bienvenidas por la crítica -ciega ante tales innovaciones- que señaló que: “la escena de la película es larga y la escena del boxeo es de mal gusto” (*Última Hora*, 14-8-1921). Tales intercambios se continuaron en diversos cuadros de revistas que parodiaban al cine o se continuaron en espectáculos híbridos como la revista *Cine mundial* de José González Castillo y J. Mazzanti, denominada “Film revista-feérico-cómico-lírico-dramático-gráfico y bailable” (*El telégrafo*, 8-4-1922). En el período del cine mudo también se habían realizado algunas adaptaciones de sainetes tales como *Resaca* (1916), de Atilio Lipizzi, a partir de una adaptación de un sainete de Alberto Weisbach, con intertítulos de José González Castillo, así como *La borrachera del tango* (1928), de Nelo Cosimi, según un sainete de Elías Alippi y Schaeffer Gallo.

En *¡Tango!* se destacan los intercambios con el tango canción impuestos desde 1918 por el género del sainete. Ante la primera posibilidad de sonido en el cine, se recurre a aquella conocida práctica y se construye un relato en el que aparece, en primer plano de importancia, el entramado de tangos inmerso en una intriga propia del sainete. Así, los primeros acordes de un tango abren el film, acompañado por la imagen -por unos instantes silenciosa y estática- del plano medio de la cantante de tango Azucena Maizani ubicada en el lateral izquierdo del cuadro. Luego se agrega la voz cuando comienza a cantar, resaltando de este modo el pasaje del silencio a la inauguración del sonido. En este mismo plano, se sobreimprimen los títulos, al que le siguen dibujos de Buenos Aires, del puerto y de calles de barrio. En los títulos y en el afiche de la película se anuncian de modo destacado, además de Azucena Maizani, a la cantante Mercedes Simone y a las orquestas Juan de Dios Filiberto, Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia, Edgardo Donato, Ernesto Ponzio,

---

<sup>13</sup> Estrenado por la Compañía Vittone-Pomar.

Juan Carlos Bazán y Juan D'Arienzo. De igual modo, en *Los tres berretines*, la publicidad y los títulos de la película destacaban la participación en la música de Enrique Delfino, E. Maiztegui y la orquesta de Osvaldo Fresedo. Una gran parte de las mismas habían acompañado en salas cinematográficas a las películas silentes, tal como lo plantea Alberto Elena (1998) cuando señala que alrededor de 1924 en algunas salas se sustituyó al pianista por orquestas de tango. Así, en un momento en el que todavía la radiodifusión tenía un alcance limitado, los cines se convirtieron en escenarios de tango a precios accesibles en relación al de los cabarets. Se agregaba, además, como práctica habitual, la participación de muchas de estas orquestas en la representación de sainetes en salas teatrales. En 1933, por ejemplo, Francisco Canaro se encontraba en el Teatro Nacional, Tania se presentaba con una orquesta en una obra de Enrique Santos Discépolo en el Teatro Ópera; Ignacio Corsini en el Cine Teatro Pueyrredón acompañado por sus guitarristas junto a la programación de una película de Bette Davis, en el Real en lugar de *¡Tango!* ofrecían *Casada por azar* con Clark Gable y anunciaban además la Orquesta Típica de Buenos Aires y la Jazz Mickey (*La Nación*, mayo de 1933).

La novedad del sonido en *¡Tango!* se destacaba en la publicidad, que anunciaba “¡¡Una película hablada como hablamos nosotros!!”. Sin embargo, aún se mantenían elementos del cine silente, tales como la presencia de los intertítulos, ya que el relato se subdivide por medio de carteles sobre fondo negro o sobre imágenes de paisajes de Buenos Aires: “Arrabal”, “Riachuelo”, “Barrio” y “La noche”. A continuación, se presentan intertítulos con textos más extensos que realizan descripciones o anticipaciones de la acción, a la manera de las didascalias del cine mudo. Por ejemplo, el primero describe: “Callejas que se cruzan en un corte aprendido del paso de un malevo, rincón porteño donde el tango reina y es en el silencio de la noche, himno y caricia, llanto y oración”. A ello se agregan otros elementos remanentes tales como el predominio de planos generales o americanos, de larga duración y el estatismo de los mismos, si bien se emplean algunos primeros planos para los personajes centrales.

En la primera escena, los diálogos desde el inicio remiten al sainete: un italiano que se expresa en cocoliche, así como la puesta en escena muestra el típico espacio del género por medio del patio de un conventillo en el que hay una fiesta con orquesta y baile de tango. De ese modo, comienza una serie de escenas todas vinculadas al tango, primero el

baile mencionado y luego Tita Merello que canta el tango “Yo soy así p’al amor”. En escenas posteriores intervienen bailarines destacados de tango y en la totalidad de la película se interpretan cerca de veinte tangos distribuidos en distintas situaciones. Se trata de una multiplicación exacerbada del recurso del sainete en el que, habitualmente, a lo sumo se interpretaban dos tangos y si se trataba de un sainete de cabaret podían agregarse escenas con música y baile. De modo que, en este film el cine perdía definición y tomaba en préstamo otras tradiciones sonoras, dando lugar a una película que se acerca a la forma de un disco compuesto por una sucesión numerosa de tangos más que la de un film cinematográfico.

La película se apropia de los tópicos y las representaciones características del sainete, aspecto subrayado en la referencia que realiza Bonito (el personaje de Pepe Arias), al plantear que lo que sucede es “igualito que un sainete de ese loco Vacarezza”. Estos son el triángulo sentimental, la representación de la milonguera o “la percanta” siempre al borde de la mala vida y las figuras de los compadritos. De igual modo, la intriga sentimental alterna con escenas cómicas a la manera del sainete realizadas por los personajes caricaturescos de Luis Sandrini y Pepe Arias, por medio de los recursos de la maquieta y el mal hablar.

Aún no existe una integración de las diversas técnicas, ya que no se utilizan dos procedimientos sonoros en una misma escena, por lo cual se presentan escenas mudas con acompañamiento musical y escenas habladas. Así, el protagonismo de la música de tango algunas veces es empleado en función de la construcción de escenas silenciosas, sin diálogos, con un único acompañamiento de gestos y miradas de los personajes en primeros planos o medios. Estas escenas también demuestran que se trata de una película de transición hacia el cine sonoro en la que aún perviven elementos de la puesta en escena del período silente, tal como sucede en las escenas sin palabras del reencuentro entre Tita y Alberto y del duelo entre éste y El Malandra. Con respecto al montaje, se trata de una sucesión de escenas en las cuales si bien se utilizan *raccords* de movimientos, de miradas y algún plano-contraplano, aún la fragmentación no se encuentra totalmente sistematizada y algunas veces adolece de discontinuidades en las articulaciones entre los planos. Por lo tanto, *¡Tango!* presenta una amalgama de estilos provenientes de fuentes diversas: cine mudo, teatro, fonografía, radio y primeros intentos de sonorización en la cinematografía. En



este sentido, la abundancia de tangos cantados y bailados también se vincula con el procedimiento de la atracción que perdura del cine de los primeros tiempos, a partir del cual más que el desarrollo de la narración, interesaba producir un efecto de puro espectáculo e impacto en el público.

La historia se encuentra acompañada y reforzada por el subrelato de las letras de los tangos, y desarrolla tópicos compartidos por tango y sainete: el enfrentamiento de los compadritos, el espacio del cabaret, la carrera del cantor de tangos, la tensión barrio-centro encarnada en la milonguera quien finalmente regresa al barrio. La intriga también avanza por medio de los relatos de los diversos tangos.

Así se despliegan las fantasías de ascenso de las milongueras que ansian la vida del centro, entre el tango y la milonga, como una posibilidad de salir del barrio, para lo cual emprenden el viaje del barrio al centro que generalmente implica fracaso y caída, si bien más tarde puede resolverse por medio del camino de la regeneración. Mientras que, el cantor de tango alcanza el éxito, y realiza el viaje de Buenos Aires a París que implica ascenso social. Ambas trayectorias se encuentran en un final libre de tensiones problemáticas que proporciona el consuelo que estudia Eco (1998) para la novela popular, el cual libera felicidad y placer para el espectador quien asiste al reencuentro de la pareja. Esta escena final acompañada por la defensa de los valores del barrio, del tango y de lo nacional, se acerca a los sainetes de Alberto Vacarezza, que proponen la reforma de la milonguera, del compadrito y realzan el valor del barrio. En el film el cantor finalmente decide permanecer junto a Tita en el barrio, luego de haber conocido París y el lujo: “Pienso quedarme en el barrio, yo que conocí todo”(…) “El tango sos vos misma, nuestro barrio, nuestros amigos. Solamente del suburbio esos tangos tienen alma”.

Por último, la clausura definitiva queda a cargo de un tango cantado por Azucena Maizani -con vestuario masculino-. De esta manera, se configura una estructura que ofrece protagonismo al tango y al sonido, el cual abre y cierra el film, ya que presentó en el transcurso del relato una acumulación de múltiples figuras aún desordenadas procedentes del tango, del sainete, de la radio y de la fonografía.

En *Los tres berretines* ocupaba un primer lugar el sainete teatral. Esto se evidencia en los títulos de la película que luego del cartel “Los tres berretines”, colocan en primer término “basada en la obra de Malfatti y de las Llanderas” y cuando se trata de los roles

específicamente cinematográficos indican únicamente: “Versión cinematográfica, fotografía, sonido y laboratorio: Lumiton”. Por lo cual, se designan autores a los dramaturgos, luego se nombra a los actores y a los músicos, para dejar en un segundo plano, anónimo, a los realizadores cinematográficos. De este modo, el cine sonoro desde sus comienzos buscó apoyo en textos del sainete, un género popular despreciado por las zonas culturales dominantes y defendido por sus realizadores, tal como sostenía Nicolás de las Llanderas (*Comoedia Ilustrada*, 19-8-1933), a propósito de *Los tres berretines*: “Escribir cosas interesantes en un acto nos ha parecido siempre mucho más difícil que escribir en tres. El acto es al teatro lo que la miniatura al orfebre, lo que el extracto a los perfumes”.<sup>14</sup>

El sainete en sus primeras escenas plantea las tensiones que creaba en el barrio la vida moderna, entre cuyas novedades se ubicaba al cine, de un modo que permite recordar las aguafuertes sobre cine de Roberto Arlt. Así lo planteaba Manuel:

Se quiere representar más de lo que somos. Tapados de pieles, sombreretes, voaturetes... No pagar al carnicero ni al almacenero, pero tener voaturete. Y toda la culpa de esto la tiene el cine (...) Ahora verás regresar del cine a tu abuela, a tu madre y a tus hermanas, todas enloquecidas. Han visto palacios suntuosos, playas de esa costa azul, verde o colorada... o no sé qué diablos de color... Automóviles magníficos, bailes en hoteles de las Mil y una Noches... y claro, llegan a su casa, y todo les parece miserable comparado con lo que han visto. Aquí se sienten pobres cenicientas (Cuadro I, s/n).

De modo que el sainete presenta continuas referencias al cine, ya que las mujeres asisten al cinematógrafo, así como en el tercer cuadro, en el que se emplea la mezcla sainete-deporte-cine, se propone un espacio concebido de un modo cinematográfico por su carácter fragmentario y su cercanía con el concepto de encuadre filmico. Se trata de la representación del espacio extraescénico de un estadio de fútbol a partir de un tratamiento propio del espacio fuera de campo cinematográfico, ya que el mismo se construye por medio de las direcciones de las miradas de los personajes hacia afuera de la escena, a lo cual se agregan ruidos y diálogos:

---

<sup>14</sup>De las Llanderas, Nicolás, 1933. “El género chico de este año y el género grande del venidero”, en

La escena representa las azoteas de unas casas. Se ven las copas de los árboles y un palo telefónico (practicable). En izquierda se supone que está la cancha donde se va a jugar el partido. Al levantarse el telón la escena está sola. Se oyen procedentes de la calle, distintas bocinas de autos que suenan insistentemente, murmullos de voces, pitadas de agentes de tráfico, etc, etc.(Cuadro III, s/n).

Luego ingresan los hinchas que se suben al poste telefónico, miran el partido y hacen comentarios del juego, “¡Metete, Sequeiro, metete!”, “¿Quién lo marcó?”. Así, se suceden las diversas reacciones: gritan gol, pelean, arrojan piedras por el aire y suena un tiro. Todo ello en el breve cuadro de dos páginas dedicado al partido. Esa imagen fue la seleccionada para la tapa de la revista *La Escena* que publicó el sainete con anterioridad al estreno de la película y presenta un carácter sumamente cinematográfico, en la que la puesta en escena simula ambientes exteriores. De modo que, el sainete planteaba un cruce con el cine que iba más allá de la inclusión del tema de las espectadoras de cinematógrafo y de sus alusiones al nuevo medio.

En la película se mantiene -con escasas variaciones- la propuesta del texto dramático *La misma* incorpora las representaciones típicas del género chico: inmigrantes, artistas pobres y deportistas. Las primeras palabras que abren el film son las del inmigrante gallego y a lo largo de la misma se mantienen el cocoliche y la oralidad propios del género.<sup>15</sup> A la vez, se emplean recursos del actor nacional como la maquieta, concentrados en los personajes de los inmigrantes, entre los que se cuenta el de Luis Arata, así como el del hijo aficionado al tango, realizado por Luis Sandrini. En la película se otorga mayor primacía a la intriga sentimental y se intensifican las mezclas con el tango, en tanto se

---

*Comoedia Ilustrada*, N° 98, 19-8-1933, p.9.

<sup>15</sup> En el sainete también se emplean la oralidad, el mal hablar y el lunfardo:

“Eusebio: ¿Qué quiere? ¿Cortarle la carrera? ¡Usted no comprende los artistas! Le pasa igual conmigo, cuando quiero componer un tango con el chifido ¿Usted no ve lo diario como empiezan a chamuyarla de él? El año que viene pasa a primera división. El será un crack y yo un Canaro. Pero ¡para qué me voy a gastar en chamuyo con usted que no nos interpreta! Usted sabrá vender cacerola y espumadera, pero de esto no manya ni medio (...) Primera división! Oigalo bien! Crack! Y “oyo” el rey del gotán! Vento por todos lados!” (Malfatti y De las Llanderas, Cuadro I, s/n).

incorpora "Araca la cana", además de fragmentos de otras piezas.<sup>16</sup> En el sainete el tango sólo existía como referencia extraescénica. En el caso de las escenas del partido de fútbol también se avanza más allá. Como en los films de carreras de caballos incorporados en los sainetes turfísticos, en la película *Los tres berretines* se intercalan, por medio del montaje, verdaderas imágenes del juego deportivo a partir de planos del estadio y de los jugadores. Asimismo, se profundizaron los intercambios con las prácticas deportivas, en tanto el futbolista fue interpretado por Miguel Angel Lauri, un destacado jugador del club Estudiantes de La Plata (Di Núbila, 1998). Lo festivo del sainete se traslada aquí al momento colectivo del partido de fútbol, que cierra el film junto al tango y la intriga sentimental agregada por la película, que representa el reencuentro por medio del característico primer plano del beso. De modo similar, la mirada final del sainete planteaba la reconciliación general, apostaba a la gratificación y el consuelo para el espectador.<sup>17</sup>

Como en el film anterior, aún no se encuentran completamente sistematizados los procedimientos clásicos, ya que predominan los planos a distancia y se emplean escasos planos cercanos, fundamentalmente de Sandrini, así como el esquema plano-contraplano solo se utiliza en ciertas ocasiones. Hacia el cierre del film se emplea moderadamente el montaje alternado cuando el padre viaja en colectivo hacia la cancha y se intercalan planos del juego ya comenzado. Asimismo, aún no se encuentran integradas las técnicas sonoras, existen largas escenas con música pero sin diálogos. En este sentido, también se observa el agregado de dos números de baile en plano general fijo, que evidencian la pervivencia del artificio de la atracción propio de fases anteriores.

Por último, la recepción crítica de la época permite apreciar la importancia del sainete como intertexto de la película, ya que la misma propone constantes referencias al género y le otorga al mismo un lugar central: "Hay grata música y comicidad de ley. Hay jirones de comedia y de sainete (...) y todo mostrado en enfoques rápidos, rítmicos y con fotografía clarísima, que habla de las bondades de los procedimientos de filmación. Gusta

<sup>16</sup> "¡Araca la cana...!", tango de Mario Rada (letra) y música de Enrique Delfino "Delfy", cantado por Luis Díaz, acompañado por el trio del pianista José María Rizzuti, el violinista Vicente Tagliacozzo y el joven bandoneonista Aníbal Troilo; el mismo Luis Díaz, entona un fragmento de "Ventanita florida", también con música de Enrique Delfino "Delfy".

<sup>17</sup> Finaliza con Manuel llamando a todos a la mesa el domingo "Como en los tiempos viejos, muchachos, que en esto sí tienen que parecerse todos los tiempos. Aunque se tengan distintos gustos, distintas aficiones, la familia debe ser una sola" (Cuadro IV, s/n) Finaliza de ese modo y con un chiste sobre fútbol apelando a la comicidad verbal característica del sainete.

la película como gustó y gusta el sainete” (*La Prensa*, 20-5-1933). Por el contrario, en otras críticas, se señaló ese aspecto negativamente “aún en la pantalla más que una película, sigue siendo un sainete. Un sainete con todas las virtudes y los defectos del teatro, más algunas virtudes y defectos de la pantalla” (*El mundo*, 20-5-1933).<sup>18</sup> En la misma se valoró la comicidad sainetera de la actuación de Luis Sandrini y se criticó el empleo de chistes de mal gusto y el uso del lunfardo: “que delatan en la obra su procedencia del teatro nacional, procedencia que el adaptador pudo y debió disimular con más cuidado”, evidenciando un claro rechazo hacia el género popular. Por otra parte, se señalaron críticas a otros aspectos como la falta de equilibrio entre los diálogos y la acción por la abundancia de los primeros, pero finalmente se elogió su realización equiparándola con las películas producidas en Hollywood.

Por lo tanto, los inicios del cine sonoro constituyen un momento de crisis de identidad del cine, en tanto que concebido a partir de ese momento como práctica audiovisual perdían hegemonía sus aspectos visuales. En *¡Tango!* adquirían supremacía las canciones y la música, y en *Los tres berretines* ocupaba un primer lugar el sainete y la palabra. En ambos casos, el contacto con el sainete criollo procedió de las nuevas necesidades del sonido, tanto porque había sido el género iniciador de las mezclas con el tango canción como por el aporte del texto dramático.

### **3. Operaciones de adaptación: de los sainetes y comedias asainetadas al cine**

Una vez comenzada la primera etapa del cine sonoro, que nosotros incluimos en la tercera fase del sistema misceláneo, los contactos con el sainete se expandieron en una amplia producción de diversos realizadores, entre los cuales se pueden considerar fundamentales -por tratarse de contactos más directos y sistemáticos- los films de Leopoldo Torres Ríos, Luis Moglia Barth y Manuel Romero. Las operaciones de adaptación puestas en marcha respondían a varias necesidades. En primer lugar, se hallaba la búsqueda de inserción en las tradiciones sonoras anteriores y en su público, en especial se apuntaba al sistema misceláneo, tanto a las mezclas con el sainete como con el tango; en segundo término, tenían preponderancia los préstamos referidos a la puesta en escena del

---

<sup>18</sup> Se titula “Con ‘Los tres berretines’ se demuestra que ya existe una excelente fábrica argentina de películas”.

sainete criollo, centralmente del actor popular y sus técnicas que ofrecían un sistema compacto y estéticamente fructífero para la puesta en escena fílmica; y en tercer lugar, se destacaban los intercambios con su sistema misceláneo de representaciones, sobre el cual se imprimirían variantes e innovaciones.

Leopoldo Torres Ríos, abrió la etapa del sonoro en su filmografía con una adaptación del sainete *El conventillo de la Paloma* (1929), de Alberto Vacarezza,<sup>19</sup> trasladada al cine bajo el mismo título en el año 1936. Más tarde, mantendría permanentes vinculaciones con el autor paradigmático del género chico, en tanto los films *Lo que le pasó a Reynoso* (1936) y *El comisario de tranco largo* (1942) se basaron en sainetes de su producción. *El mozo número 13* (1940), si bien posee un guión original del director propone una comicidad verbal propia del sainete, que se concreta con el trabajo del actor popular Tito Lusiardo que representa a un mozo entregado a las apuestas de carreras de caballos, así como retoma las mezclas con el deporte inauguradas por el género chico. Otros contactos estrechos con el teatro fueron *La luz de un fósforo* (1939), cuyo guión se basó en una pieza teatral de Pedro E. Pico, *El sobretodo de Céspedes* (1939), sobre una comedia de Ernesto Marsili y Miguel Félix de Madrid y *Los pagarés de Mendieta* (1939), a partir de una pieza teatral de Ernesto Marsili.

*El conventillo de la Paloma* (1936), dirigida por Leopoldo Torres Ríos,<sup>20</sup> propone una adaptación del sainete al cine, con el fin de apropiarse de tradiciones sonoras ya arraigadas en las culturas populares: el sainete y el tango. La obra seleccionada ofrecía un reaseguro comercial, en tanto había obtenido una relevante repercusión de público en 1929, además de incluir mezclas con la música ciudadana.<sup>21</sup> La sumisión del film a la tradición sonora del sainete se torna evidente en la apertura, a cargo del propio autor dramático Alberto Vacarezza, quien en un primer plano fijo frontal inaugura el sonido declamando un discurso, en el que la palabra es protagonista además de apelar a la copresencia teatral del espectador popular por medio de miradas directas a la cámara. En el

---

Firma: Néstor.

<sup>19</sup> *La Escena* (Año XII, N° 585, 12 de setiembre de 1929). Estrenado por la Compañía Pascual Carcavallo, 5-4-1929, en el Teatro Nacional.

<sup>20</sup> Productora: Julio Joly; guión: adaptación de Leopoldo Torres Ríos supervisada por Alberto Vacarezza, fotografía: Carlos Torres Ríos; actores: Tomás Simari, Alicia Barrié, Guillermo Casali, Héctor Calcagno, María Esther Duckse, Margarita Burke, Elena Bozán. Estreno: 24-9-1936. Cine Suipacha.

mismo, augura una marcha hacia el “progreso” para el cine argentino y propone que la adaptación del sainete sea la vía para recurrir a temas propios: “Si *El conventillo de la Paloma* al pasar del escenario a la pantalla pierde o gana en eficacia sólo será por causa o méritos de quienes tuvimos a nuestro cargo la tarea de realizar su traslación. Como quiera que sea la cinematografía argentina seguirá su marcha evolutiva hacia el progreso. Entretanto dejemos de buscar la vida en la vida ajena y empecemos a buscarla un poco en nosotros mismos”. A continuación los títulos refuerzan aún más la presencia del sainete colocando en primer término el cartel que anuncia: “El sainete de Alberto Vacarezza” y en segundo lugar “El conventillo de la Paloma”, para luego continuar con el estudio de filmación, el director, los roles técnicos y los actores. De modo que, el cine apelaba a la comicidad del sainete, fundamentalmente basada en la apropiación del idioma y la heterogeneidad de lenguajes (tanto lunfardo como cocoliche italiano, gallego y turco), así como tomaba en préstamo la miscelánea y la caricatura de representaciones de inmigrantes, compadritos y milonguitas en el espacio popular del barrio y del conventillo. Sin embargo, la primera secuencia plantea una clara independencia de las restricciones que imponían tanto el comienzo del sonido como la adaptación teatral “supervisada” por el propio dramaturgo -según indican los títulos del film-, ya que se trata de un relato eminentemente visual que corresponde a la prehistoria de la milonguita Paloma. En el sainete, ese pasado era relatado verbalmente por el mismo personaje hacia el fin del primer cuadro, en el que narraba que había huido del Bajo y de la mala vida nocturna hacia el trabajo y el barrio, casi como si hubiera sido otra: “asqueada una noche de su propia vida, esperó la mañana y huyó para vivir honradamente” (Cuadro I, s/n). En el film se opta por narrar esa historia por medio de imágenes acompañadas de una triste música, las cuales poseían una pregnancia especial para relatar ese pasado de soledad y perdición: planos detalle de las manos primero entrelazadas y luego separadas en una mesa, botellas y vasos, seguidos de un plano medio que muestra la belleza y la amargura de la milonguita, en el ambiente ensombrecido de un café de tango de la Ribera. Luego, en el amanecer, Paloma escapa de allí y una serie de planos en movimiento muestran calles céntricas en escenarios naturales hasta llegar al soleado barrio que contrasta visualmente con los espacios anteriores. Por lo tanto, los

---

<sup>21</sup> Era común la adaptación de sainetes que habían obtenido una recepción masiva de público, entre los que se puede agregar *El casamiento de Chichilo* (1937, Isidoro Navarro) sobre el sainete teatral homónimo de Mario Folco, además de otros analizados en este capítulo.

contrastes barrio-centro, trabajo-mala vida y la posterior regeneración de la milonguita en su regreso al barrio, se plasman en términos eminentemente cinematográficos a partir de descripciones visuales que relegan el empleo de la palabra, convirtiéndose en un procedimiento propio del director que será desarrollado en sus posteriores films. Ello fue claramente valorado por la crítica de la época, que destacó los “diez minutos de buen cine” (Calki, *El mundo*, setiembre de 1936) y su “sentido plástico” (Roland, setiembre de 1936).<sup>22</sup>

A partir de allí, presenta una tensión permanente entre la búsqueda de una forma autónoma de relato, eminentemente visual, y una dependencia con respecto a los diálogos dramáticos que fijan los planos y la puesta en escena a un rígido estatismo, cuya disociación demuestra que aún nos encontramos ante las primeras experiencias con el sonido. Esto último, evidencia que los intercambios con el sainete criollo respondían a necesidades determinadas por el comienzo del sonido, en tanto los diálogos y la comicidad verbal se mantuvieron casi sin modificaciones en el pasaje del texto dramático al film, lo cual fue percibido de modo crítico, ya que a dichas escenas se las catalogó como “teatro fotografiado” (Calki, *El mundo*, setiembre de 1936). En efecto, se trata de un film que evidencia la inserción en el sistema misceláneo, tanto en sus mezclas con el sainete como con el tango, pero al mismo tiempo posee secuencias que pugnan por encontrar una definición específicamente cinematográfica en tiempos de crisis a causa de la incorporación del sonido.

En cuanto a las posibles resignificaciones propuestas por el film, si bien la apología del barrio, de la milonguita y del compadrito, reaparecen nuevamente planteando una continuidad semántica con el sainete, es necesario destacar dos cambios relevantes que aportó la adaptación. Uno es la omisión del tango original del sainete sobre percantas y malandrines, denominado “Atorrante” -del mismo autor del sainete-, en cuya poesía existía una presencia relevante del lunfardo y una afirmación de la cultura popular en la defensa de la milonguita, que se reemplaza en el film por un tango sentimental que evita el lunfardo y se refiere con nostalgia al viejo barrio de Villa Crespo, al mismo tiempo que saluda al “progreso triunfal”. El otro cambio relevante que operó la adaptación, es el de la transformación de la fiesta de aniversario del conventillo que cierra el sainete de modo

---

<sup>22</sup> La primera crítica se tituló “El conventillo de la Paloma” y la segunda “ ‘El conventillo de la Paloma’ es



cómico y festivo, por la fiesta nacional del 9 de julio, representada por una marcha militar y una serie de planos de registro documental de desfiles militares en las calles de la ciudad, imágenes de banderas y aviones, más cercanas a la cultura oficial que a la popular. Ambas modificaciones propuestas por la adaptación al cine, son una clara marca del período histórico que se vivía en la década de 1930, cuyas transformaciones sociales dejan su impronta conservadora en el film, que en su intento de actualizar el sainete a los nuevos tiempos, fusiona comicidad, intriga sentimental y nacionalismo, en una clara apropiación del género chico y de su imagen de integración social con el fin de concretar una silueta de la Nación. Por lo tanto, si bien se recurre a la tradición sonora del sainete popular y del tango canción, en estas dos escenas mencionadas se intenta una operación de depuración de aquellos elementos procedentes de las culturas populares, que eran manifestaciones denostadas en los círculos conservadores oficiales.

Así como en el film anterior se habían trasladado las técnicas del actor popular del sainete, en un film posterior titulado *Lo que le pasó a Reynoso* (1937, Leopoldo Torres Ríos)<sup>23</sup> se destaca la absorción de los artificios del actor del género chico, además del préstamo textual al partir de un sainete cuyo posterior guión cinematográfico fue del propio Alberto Vacarezza. El film posee imágenes costumbristas del campo, que no presentan diálogos, valorizan lo visual y los silencios. Esas búsquedas se encuentran entramadas con los procedimientos del sainete, fundamentalmente trasladados al cine por el actor Luis Arata, quien se encuentra caracterizado como un personaje rural, con acento del interior y un lenguaje popular. El actor, casi en la totalidad del film, presenta un mismo gesto facial que completa dicha maquieta: una enorme sonrisa que configura un personaje ingenuo, sensible y cómico. En efecto, participa tanto de lo sentimental como del humor, a partir del chiste verbal, la composición de la maquieta y los contrastes cómicos. Hacia el final de la película, tanto la planificación como la puesta en escena y la actuación, intensifican el contraste tragicómico, que crea una intensa ruptura con el relato anterior, en tanto a partir del desencadenamiento del conflicto del desenlace se presentan planos casi siempre silenciosos de su rostro serio, inmovilizado y en sombras. Así, es posible apreciar que la adaptación del sainete al cine consistió en la apropiación de los recursos de Luis Arata: la

---

una feliz adaptación del popular sainete" (Archivo Museo del Cine, Sobre de Leopoldo Torres Ríos).

<sup>23</sup> Productora: Cinematografía Julio Joly. Guión: Leopoldo Torres Ríos y Alberto Vacarezza. Estreno: 18-2-1937, Cine Plaza. Intérpretes: Luis Arata, Floren Delbene, Herminia Franco, entre otros.

gradación del conflicto, el contraste tragicómico propio del sainete, el empleo de los silencios y su habilidad para desempeñarse en la escena final, que aquí se le reserva.

Luis Arata participó en numerosas puestas en escena fundamentales para la evolución del sainete y transitó por las producciones de autores representativos como Alberto Novión, Alberto Vacarezza y Manuel Romero, entre otros. Estos artificios de actuación configuraron su primer capital simbólico, el cual estaría presente como subpartitura escénica en la posterior refuncionalización del grotesco criollo. Comenzó en teatros de barrio, primero en el Variedades, de Constitución, y más tarde en otros como el Teatro Boedo; dichas salas eran expresiones de una cultura popular barrial que se inició en ese momento. Entre esta cultura barrial y el centro se establecían constantes intercambios y de ese modo fue descubierto por el empresario Pascual Carcavallo que lo trasladó al centro, al *Teatro Nacional*, finalmente encabezando la Compañía Arata-Simari-Franco (desde fines de 1918 hasta 1922). Allí estrenó un repertorio popular de sainetes que siempre mantuvo en un lugar de importancia en sus fases posteriores. A mediados de la década del veinte interpretó el grotesco *Mateo* (1923) y la comedia asainetada *Giácómo* (1924), ambas de Armando Discépolo y efectuadas con posterioridad a sus estrenos,<sup>24</sup> y a partir de 1927 formó la compañía denominada Luis Arata para inaugurar el Teatro Cómico, en ese período estrenó el grotesco criollo *Stéfano* (1928), de Armando Discépolo, sin abandonar la textualidad del sainete.<sup>25</sup> La primera Compañía Arata-Simari-Franco se volvió a reunir en 1932, en la que aún predominaba tanto el sainete cómico como tragicómico.<sup>26</sup> Luego, estrenó el grotesco *Relojero* (1934), de Armando Discépolo. Si sumamos sus trabajos en el cine, después de alguna intervención en el cine silente como la versión del sainete *Resaca* (1916, Atilio Lipizzi), sus participaciones en la primera década del cine sonoro fueron *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933), adaptación de la comedia asainetada que proponía el cruce entre "típica-football y cine"; *Lo que le pasó a Reynoso* (Leopoldo Torres Ríos, 1937), con guión de Alberto Vacarezza; *La muchacha del circo* (Manuel Romero, 1937); *Mateo* (Daniel Tinayre, 1937), adaptada por el propio Discépolo a partir de su grotesco;

<sup>24</sup> Todavía en 1966 seguía representando *Mateo* y *Giácómo* en giras por Rosario y Mar del Plata (*La capital*, 24-4-66 y 30-4-66; *El trabajo*, 11-4-66)

<sup>25</sup> También representó *Saverio*, de Rafael di Yorio, los sainetes *Facha tosta* y *Te quiero porque sos reo* (1927), de Alberto Novión, y *El mago de Palermo* (1927), de Enrique y Armando García Velloso.

<sup>26</sup> Estrena obras como *2' 37'' 1/5 ...* (1932), de Manuel Romero (sainete turfístico, que practica la mezcla teatro-deporte) y *Don Chicho* (1933), de Alberto Novión.

*Giacomo* (Augusto Vatteone, 1938), comedia asainetada de Armando Discépolo, con adaptación de Rafael José de Rosa, A. Vatteone y Agustín Ferraris y *El tesoro de la isla Maciel* (1941, Manuel Romero).<sup>27</sup>

Por lo tanto, Arata elaboró representaciones típicas del género del sainete y fue el actor paradigmático del grotesco criollo, así como participó de producciones cinematográficas que en su mayoría proponían una miscelánea con el sainete. El cine tomó en préstamo al actor y sus técnicas, entre las que se destacaban la composición de una enorme variedad de maquieta, en las que demostraba gran ductilidad, si bien se caracterizó por su moderación en la caricatura, así como poseía capacidad para representaciones cómicas, dramáticas y hasta la posibilidad de transitar variaciones de registro en una misma obra tanto teatral como cinematográfica, además de desempeñarse con habilidad en la clausura sentimental. Sus representaciones apostaban a lo oral, lo corporal, al humor y significaban un contraste con los valores de la cultura letrada, rasgos que según señala Aníbal Ford (1994) pueden ser considerados propios de las culturas populares.

La gran mayoría de sus trabajos en cine son inseparables de la miscelánea con el sainete, en tanto se trata de adaptaciones, o bien se sigue ese modelo textual, así como en los mismos participan autores del género del sainete en la escritura de los guiones, tales como Romero, Vacarezza y Discépolo.

Si las vinculaciones con los procedimientos textuales y de puesta en escena del sainete ya estaban presentes desde el inicio en los films de Luis Moglia Barth como *¡Tango!* y *Riachuelo*, en el caso de *Melgarejo* (1937) y *La casa de Quirós* (1937) se trató de adaptaciones de los textos homónimos. El primero era una comedia asainetada de Florencio Parravicini y el segundo del emblemático autor español del género chico Carlos Arniches.<sup>28</sup> *Melgarejo*<sup>29</sup> presenta una miscelánea característica del sainete: la comicidad del actor popular Florencio Parravicini, el tango canción y el baile. La película se centra en la

<sup>27</sup> En este período en teatro estrenó *El gorro de cascabeles* (1934), de Luigi Pirandello, que fue su primer acercamiento al autor y luego continuó con *El hombre de la flor en la boca*, *Todo sea para bien*, *El placer de ser honesto*, *Cada cual en su juego*, *El hombre, la bestia y la virtud*. En 1945 interpretó *El avaro*, de Moliere, dirigido por Antonio Cunill Cabanellas y *Otelo*, de William Shakespeare. Pero también continuó con el teatro popular con obras como *La vida hay que vivirla* (1949), de A.Botta y M.Bronenberg.

<sup>28</sup> El film *El más infeliz del pueblo* (1941), dirigido por Luis Bayón Herrera, también fue una adaptación de un sainete de Carlos Arniches, en el que actuó Luis Sandrini.

<sup>29</sup> Productora: Argentina Sono Film. Guión: Luis Moglia Barth, con diálogos de Florencio Parravicini. Estreno: 10-5-1937, Cine Monumental. Música: Francisco Lomuto. Intérpretes: Florencio Parravicini, Mecha

apropiación de las técnicas del actor popular y presenta una sucesión de números cómicos de Florencio Parravicini -un actor paradigmático del género chico- que efectúa diversas caricaturas: desde la de un chofer de automóvil hasta la de un militar italiano, para lo cual emplea el procedimiento de la maquieta y diversos recursos de comicidad verbal (apartes, monólogos, empleo de cocoliche, el doble sentido y cierta comicidad clownesca). Del género del sainete también se recupera la alternancia con la intriga sentimental y la miscelánea con el tango, en tanto se incluyen el tango canción y el baile, además de la presencia de la orquesta típica de Francisco Lomuto y de música folclórica. En este caso la adaptación cinematográfica intensificó los aspectos misceláneos del género chico, en tanto la comedia asainetada *Melgarejo* (1920), de Florencio Parravicini,<sup>30</sup> no incluía tangos en su puesta en escena teatral. En esta última se afirmaban los valores populares de la amistad, los sentimientos y el humor, así como se representaban las novedades de la modernización urbana, al incorporar un automóvil en la puesta en escena, aspecto que fue destacado por las críticas:

Antes constituía una novedad el hecho de que un actor hiciera rayar un manso parejero sobre las tablas del escenario y después de breve coloquio de sabor campero, huyera con la prenda de sus amores en ancas de su flete, o cuando un coche hacía su aparición entre bastidores. Ahora -como en la obra estrenada anoche- entran automóviles a los escenarios, al son estridente del motor y de la bencina (*La Prensa*, 28-3-1920).

Más tarde, Luis Moglia Barth buscó conseguir el mismo efecto en el cine por medio de la presencia de una avioneta en la cual ingresaba a escena un personaje. El film emplea limitadamente ciertos recursos del modelo clásico sin llegar al nivel de apropiación de otros directores. Es decir que se mantiene a cierta distancia de las formas hegemónicas y se inclina por manifestaciones populares tales como el sainete y el tango. La operación de adaptación respondió a la búsqueda de préstamos tales como el del modelo del actor

---

Ortiz, Orestes Caviglia, Santiago Gómez Cou. Tangos: "No cantes ese tango", de Blas Arrigorreaga y Francisco Lomuto. "Te quiero", de Carmelo Santiago y José Vázquez Vigo

<sup>30</sup> *La Escena*, Año III, N° 93, Abril 8 de 1920. Estrenada en el Teatro Argentino, el 27-3-1920, por la Compañía Nacional Florencio Parravicini.

cómico popular procedente del sainete, práctica presente en films ya analizados, que en este caso se convirtió en centro del relato.

La producción de Manuel Romero fue central en los intercambios entre el sainete y el cine. Participó en ambas actividades y en los tempranos cruces con la inclusión del cine en el sainete, además de incorporarse a la revista porteña, que era un género que mantuvo estrechos contactos con estas manifestaciones. Existe un conjunto de sainetes, que aunque no practicaban mezclas, nos interesan porque sus tópicos y representaciones fueron retomados más tarde en el cine por el propio Romero, si bien no se trató de adaptaciones directas del teatro al cine. Uno de ellos es *¡A trabajar caballeros!* (1919),<sup>31</sup> que se distingue por las abundantes referencias metateatrales al género y por la representación de lo popular a partir del trabajo. La valoración del trabajo honrado por parte del inmigrante, frente a la actitud del artista o del compadrito -representaciones concebidas como improductivas y ligadas a la holgazanería-, articulan la totalidad del texto. Roberto, un músico de tango, protagoniza la intriga sentimental y sueña con el ascenso social, resaltando las carencias de la pobreza: “¡Ah! si tengo suerte. Algún día podré ofrecerle no un bulincito oscuro como el de ustedes, sino un departamento con muebles macizos, luz eléctrica, agua caliente y sirvienta.” (Cuadro I, s/n). De acuerdo a las reglas del género, el melodrama se entrecruza con la caricatura de los tipos populares. Uno de los personajes, Chancleta -interpretado por la actriz Olinda Bozán quien en sus representaciones empleaba los recursos del modelo del actor nacional-, se expresa en lunfardo, una jerga marginal que significa un desvío del lenguaje autorizado, además de hablar incorrectamente. Telégrafo, otro personaje cómico, habla “telegráficamente” sin emplear una correcta sintaxis. Ambos casos pueden ser interpretados como una táctica de apropiación de lo ajeno -la cultura letrada- que parodia a la retórica de los que hablan bien.<sup>32</sup> La obra plantea, además, una visión negativa de las representaciones características del género, como la del artista bohemio o la del compadrito, a los que considera figuras remanentes junto al propio sainete. Finalmente, lo único valioso es el trabajo, y ello es planteado por medio de Roberto, quien decide trabajar

<sup>31</sup> Publicado en *El teatro Argentino* (Año II, N° 15, Enero de 1920), puesto en escena por la Compañía Vittone-Pomar.

<sup>32</sup> Cuando Telégrafo describe su bulín para conquistar a Chancleta, se expresa en un lenguaje que plantea una forma de construcción particular, la cual puede ser considerada como una táctica de apropiación, en el sentido de Michel de Certeau, de la cultura letrada. Es posible apreciarlo en el siguiente texto: “Telégrafo: Mesa e’

como peón de ferrocarril abandonando sus intenciones artísticas. En el cierre de la pieza hasta el compadrito decide convertirse en un trabajador y elige un nuevo oficio: “Se acabó el sainete. Voy a trabajar yo también... ¡Cebolla y ajo!... Cebollero!” (Cuadro III, s/n). El rechazo al sainete y al artista popular como forma de configuración de la ideología del trabajo, puede verse como una internalización de los valores de la cultura legítima, que tampoco los consideraba; por lo cual, en este caso se caía en una audepreciación que lleva a la desvalorización de las propias representaciones en lugar de la afirmación de las mismas (Grignon y Passeron, 1991). *La ilusión de Sabatucci* (1921)<sup>33</sup> es un sainete cómico que ofrece la representación paródica del anarquista, cuya figura reaparecerá con modificaciones en el cine. En los sainetes las representaciones de los trabajadores generalmente no corresponden a las minorías politizadas y con expectativas de mejoras sociales, sino que parten de la selección de los rasgos típicos y mayoritarios de los sectores populares, por lo cual la aparición de obreros anarquistas o socialistas generalmente es paródica, si bien nunca condenatoria. En la mayor parte de los sainetes de Romero, lo popular es representado a partir de las penurias, las privaciones y las carencias. Pero también es considerado como una cultura autónoma centrada en los sentimientos, en el humor, en la irreverencia, en la argucia; poseedora de otros saberes orales, deportivos, corporales, y de expresiones artísticas propias. En ciertos estratos de las obras se observan los efectos simbólicos de la dominación cultural, allí las representaciones de lo popular funcionan reconociendo las jerarquías de las culturas dominantes, tal el caso del rechazo a los propios valores estéticos del género y las representaciones de los personajes de los sectores dominados.

En *Mujeres que trabajan* (1938),<sup>34</sup> de Manuel Romero, si bien no se parte de una adaptación del género chico, se torna evidente la relación intertextual con los sainetes anteriores del autor. Por una parte, existe una vinculación semántica con el sainete antes mencionado, *¡A trabajar caballeros!*, a partir de la valoración del trabajo y la descalificación del ocio. Por otra, la inclusión en el film de un personaje con una ideología

---

luz. Tulipa. Roperó. Luna biselada. Dos sillas. En la paré, varias y determinadas fotografías. Manye. Estrellas cinematográficas” (Cuadro I, s/n).

socialista remite a una representación típica del género del sainete, practicada en la caricatura del anarquista de *La ilusión de Sabatucci*, con la diferencia de que en el sainete ese discurso se encontraba parodiado, mientras que aquí obtiene otra resonancia en función de representar los cambios y los nuevos roles femeninos. De los otros sainetes, como *¡Patotero, rey del bailongo!*, el autor retoma el contraste riqueza-pobreza como eje articulador, tensión que luego es traducida en el par de opuestos improductividad-trabajo. Espacios contrapuestos como el de la pensión, el de una *boite*, o de viviendas donde impera el lujo son contrastados, tanto por la puesta en escena del film como por el montaje alternado. El ámbito de los sectores altos es mostrado desde la apertura del film, en una secuencia de montaje, por medio de encuadres inclinados que resaltan la diferencia y artificialidad de ese mundo o bien mediante el recurso de plano-contraplano, en la escena del desayuno en el bar, que enfrenta desde el inicio al dominante con el dominado: “Somos haraganes con plata” se autodefinen los ricos, “somos gente humilde, gente que trabaja”, dicen las mujeres que trabajan.<sup>35</sup> Además reaparecen las representaciones de lo popular que ya ofrecía el sainete, tales como los trabajadores, la madre soltera, el niño ilegítimo, la mujer iletrada (esta última llevada a cabo por medio del personaje de Catita, interpretado por Nini Marshall, quien efectúa la caricatura del mal hablar); así como se agregan otras emblemáticas de los nuevos roles femeninos: la mujer trabajadora e independiente, así como la mujer lectora y politizada. Esta última se constituye por medio del personaje de Luisa, configurada a partir de la apropiación de atributos masculinos: lee a Carl Marx, viste con corbata, fuma y emplea el discurso de la política. Ella es la encargada de presentar a cada una de las mujeres y a sí misma, resaltando las penurias y desigualdades: “Yo trabajo y estudio; Clarita trabaja para sus padres que viven en el campo; Sarita nunca pudo ir a la escuela, trabaja desde los siete años; Elvira está sola en el mundo y se mantiene honrada con su trabajo; Catita tiene trece hermanos”. De este modo, el autor conjuga, por medio del personaje de Luisa, una visión “miserabilista” de lo popular que resalta las disparidades a causa de la dominación, con una visión “populista” que resalta las virtudes,

<sup>35</sup> *La Escena* (Año IV, Supl. 52, 29 de agosto de 1921). Estrenada en el Teatro San Martín por la compañía de L. Arata, L. Simari y J. Franco. Este sainete se estudió en el capítulo III.

<sup>34</sup> Productora: Lumiton. Guión: Manuel Romero. Estreno: 6-7-1938. Cine Monumental. Intérpretes: Mecha Ortiz, Tito Lusiardo, Nini Marshall, Alicia Barrié, pepita Serrador, Sabina Olmos, Fernando Borel, entre otros.

esencialmente en boca del personaje de Lorenzo, un chofer que lleva a Ana María -una mujer rica que pierde su posición económica- a vivir a la pensión, cuya postura es la de considerar los aspectos positivos de la pobreza: "Comprendo que no le guste esto así de golpe, pero cuando se acostumbre verá que somos buena gente, mejor que la que ha conocido".<sup>36</sup>

La mujer trabajadora se manifiesta como la representación de lo popular, y en la misma se pueden leer apuestas ideológicas y estéticas, ya que la representación emblemática de la mujer, ahora trabajadora, ha desplazado a la "milonguera" del cabaret, la "mujer perdida" tan presente en el sainete y el tango. De modo que reaparece la apuesta por la ética del trabajo como posibilidad de mejora y superación de la pobreza, que ya había sido formulada en los sainetes, pero ahora se plantea en función de reivindicar el trabajo femenino. *Muchachas que estudian* (1939),<sup>37</sup> dirigida por Manuel Romero, si bien no parte de la adaptación de un sainete, posee una relación intertextual con el género al incorporar el tango y los discursos libertarios por medio de la comicidad, en este caso en función de plantear la independencia femenina por medio del estudio, así como se vincula con el film anterior al postular nuevas formas de representación para las mujeres. Estos cambios pueden entenderse a partir del proceso de desarrollo industrial cuyo progreso registra la incorporación de la mujer a las actividades generales de la industria, el incremento de las oportunidades para el empleo femenino (maestras y empleadas), la transformación de las expectativas impuestas a la mujer a partir del aumento del nivel de alfabetización femenina, y los nuevos gustos de lectura que llevan en los años veinte a la creación de géneros destinados a ese sector tales como la novela popular barata. Estas son algunas de las tantas transformaciones que inciden en los cambios de representación de la mujer, a los que se agrega el hecho de que la misma se convierte en una espectadora privilegiada en el caso del cine, ya que la salida al biógrafo era una de sus prácticas habituales, por lo tanto los filmes muchas veces se destinaban a su especial consumo.

---

<sup>35</sup> El montaje alternado, el esquema plano-contraplano, las secuencias de montaje, son recursos empleados en el cine clásico de Hollywood (Bordwell, 1997).

<sup>36</sup> De este modo el cine retoma el espectro de descripciones de lo popular señaladas por Grignon y Passeron (1991), que en los primeros capítulos observamos en el sainete.

<sup>37</sup> Productora: Lumiton. Guión: Manuel Romero. Estreno: 6-9-1939, Cine Monumental. Intérpretes: Enrique Serrano, Sofía Bozán, Pepita Serrador, Delia Garcés, Alicia Barrié, Alicia Vignoli. Tango: "Como las aves", de Manuel Romero y Francisco Lomuto.



En *Mujeres que trabajan* se aprecia un predominio de planos grupales, frente a la casi inexistencia de planos individuales, los cuales se acrecientan hacia el final del relato por medio de la presentación de planos generales siempre abigarrados de personajes que realizan acciones colectivas. De este modo, tanto en puesta en escena como en los planos del film, se valoriza lo grupal, lo comunitario, lo dinámico, características afines a las representaciones del sainete teatral y la revista porteña. La clausura de la película presenta moderados desvíos con respecto a las normas del modelo clásico hollywoodense. Si bien la intriga sentimental se resuelve con la unión de la pareja proveniente de la clase alta, que también se identifica con el trabajo, ésta queda relegada a un segundo lugar, ya que el casamiento que se muestra en primer plano es el de la pareja cómica. El film finaliza con un plano grupal de las mujeres (negando la existencia de un protagonista) que reivindica el trabajo y deja en segundo plano lo sentimental.<sup>38</sup> Asimismo, si bien se trata de un final reparador, no hay casamiento para la madre soltera, quien decide regresar al campo y comunicarle la verdad a sus padres.

El modelo industrial y audiovisual se esbozó en relación con el modelo hegemónico del cine clásico de Hollywood, y se recurrió para ello a “la transparencia en la imagen y en la narración: nadie, ubicado en el espacio de la creación, se interponía entre el espectador y la historia contada. La audiencia tenía abierto el ingreso en los films desde la trama y los personajes, sin interferencias artísticas ni veleidades de los directores” (España, 2000, 57-58). Sin embargo, las culturas populares apropiadas por el cine a partir de las mediaciones del sainete, de la revista porteña o del tango producían algunas fisuras a dicha hegemonía, y aportaban una peculiaridad propia.

*La rubia del camino* (1938),<sup>39</sup> dirigida por Manuel Romero, se vincula con las anteriores en tanto propone la representación de una mujer “moderna”, pero esta vez por medio del personaje de la muchacha rica, caprichosa y engreída plasmado en diversos films por la actriz Paulina Singerman. Asimismo, el film se aparta de los aquí estudiados en tanto se configura de un modo autónomo del sistema misceláneo al no poseer preeminencia las mezclas con las representaciones o las estructuras narrativas del tango, el sainete y la

<sup>38</sup> Si bien es moderado por el comentario final de Luisa, la mujer intelectual, cuando dice: “Tal vez si yo hubiera encontrado un amor no leería tanto”.

<sup>39</sup> Productora: Lumiton. Guión: Manuel Romero. Estreno: 6-4-1938, Cine Monumental. Intérpretes: Paulina Singerman, Fernando Borel, Enrique Serrano, Marcelo Ruggero y Sabina Olmos.

revista porteña, y si bien posee algunos procedimientos de actuación del sainete como el cocoliche y la caricatura, éstos permanecen relegados en un lugar secundario -a cargo de los actores Enrique Serrano y Marcelo Ruggiero-. Por lo tanto, es posible considerarla entre aquellas películas que inauguran el modelo de la comedia junto a *Así es la vida* (1939), de Francisco Mugica, las cuales señalan otros rumbos que comienzan a distanciar al cine del sistema misceláneo.<sup>40</sup> Del mismo modo, el film plantea una pérdida de protagonismo de las representaciones de lo popular, lejos ya de la milonguita o la trabajadora, si bien aún poseen cierta importancia, como el personaje con el cual se configura la pareja central que participa de la intriga sentimental, quien asume la representación de “un trabajador, un hombre decente” y sintetiza los valores del trabajo.

En un film posterior, *Elvira Fernandez vendedora de tienda* (1942),<sup>41</sup> del mismo director, reaparece la representación de la mujer trabajadora. Se trata de una dirigente sindical, representada a partir de una situación de comicidad -de acuerdo a las tradiciones del sainete para representar personajes politizados- ya que la misma no es una trabajadora sino la hija del patrón de una tienda que construye un personaje de ficción al cual denomina Elvira Fernandez, para simular ser “una empleadita humilde perdida entre miles de muchachas que se ganan el pan” y de este modo liderar una lucha sindical a favor de los empleados. Si bien, este planteo adquiere ribetes paternalistas, ya que se trata de un personaje simulado por los grupos dominantes para asistir a los sectores dominados, al mismo tiempo la representación de una dirigente sindical implica un reconocimiento de las transformaciones sociales de las mujeres de la época así como daba cuenta de la presencia de los reclamos de los trabajadores y sus organizaciones y, por lo tanto, de los conflictos sociales de la década. Si bien el régimen de Uriburu a comienzos de 1930 impuso la ley marcial y el estado de sitio, llevando a la clandestinidad a los sindicatos anarquistas y comunistas, a aquellas organizaciones que no se consideraron peligrosas se les permitió funcionar con limitaciones y en ese momento se constituyó la Confederación General del Trabajo. Luego, la represión fue menos dura, desde mediados hacia fines de la década se

---

<sup>40</sup> Domingo Di Núbila (1998) y María Valdez (2000) coinciden en ubicar a *La rubia del camino* en los inicios de la comedia sofisticada argentina. Cabe destacar que este film junto a *Así es la vida*, al comenzar a configurar el modelo de la comedia señalan un cambio, puesto que en el cine popular misceláneo imperaban las textualidades del sainete, la revista porteña y el tango.

intensificó el desarrollo de grandes y fuertes sindicatos en la industria y, por consiguiente, de las demandas y las huelgas, así como también de la negociación con el arbitrio del Estado. Con el gobierno de Castillo, a mediados de 1940, se retornó al fraude electoral y a las mayores restricciones a la actividad sindical. Este proceso de crecimiento de la actividad sindical y de organización del movimiento obrero fue incorporado por medio del humor en el cine de Manuel Romero, de acuerdo a las prácticas caricaturescas y misceláneas de representación del sainete. Otros films como *Palabra de honor* (1939),<sup>42</sup> de Luis César Amadori, ofrecen imágenes de las luchas de los trabajadores en un marco cómico y sentimental, por medio de esos mismos recursos de representación procedentes del sainete, apelando a planos que captan los grupos más que a los individuos y apuestan a lo colectivo.

*Los muchachos de antes no usaban gomina* (1926)<sup>43</sup> de Manuel Romero y Mario Bernard y *Gran Circo Rivalta* (1928),<sup>44</sup> del primero, fueron sainetes posteriormente adaptados para el cine por Manuel Romero. Ambos se acercaron a lo tragicómico, de acuerdo a la evolución general que fue transitando el género. Seguramente, fueron seleccionados por el propio autor con el fin de la adaptación, por ser producciones más recientes y cercanas a la época en la cual comenzó a trabajar como director de cine. Ambas películas son de 1937, la primera mantuvo el mismo título y la segunda se denominó *La muchacha del circo*, retomando el título del tango que incluía tanto el sainete como la película.

En el sainete *Los muchachos de antes no usaban gomina*, se representan los contactos sociales entre las clases altas y sectores populares, remontándose a la historia del tango en la glorieta de Hansen, en la cual conviven patotas, milongueras, duelos criollos y tangos. Así como, se incorpora el tema del deporte incluyendo a Jorge Newbery como un personaje que visita el cabaret e intenta introducir el boxeo en Buenos Aires. En el pasado se encuentra la tradición popular representada por medio del mundo del cabaret, mientras que en el presente -que en el texto es contemporáneo al estreno de la obra- ese mundo es

---

<sup>41</sup> Productora: A.D.A.P. (Productores: Manuel Romero, Paulina Singerman, José Vázquez). Guión: Manuel Romero. Estreno: 1-7-1942. Cine Broadway. Intérpretes: Paulina Singerman, Juan Carlos Thorry, Tito Lusiardo, Enrique Roldán, Sofía Bozán.

<sup>42</sup> Productora: Corporación Cinematográfica Argentina (Productor: Luis Sandrini). Guión: Luis César Amadori, sobre argumento propio en colaboración con Antonio Botta. Estreno: 10-5-1939, cine Monumental. Intérpretes: Luis Sandrini, Alicia Vignoli, entre otros.

<sup>43</sup> *La Escena* (Año X, N° 457, Marzo de 1927), s/p.

<sup>44</sup> *La Escena* (Año XI, N° 557, agosto de 1928), s/p.

rechazado. En el cabaret moderno “se baila charlestón exageradamente” y hay “muchos fifis de gomina”, además ya no existe como antes el coraje, se emplea cocaína, y nadie muere por una mujer. Frente a esos cambios y peligros, la salida propuesta por el autor es la valorización del trabajo, tal como la presenta el personaje central: “¡Cuanta porquería!... ¡Y sin embargo, yo sé que hay otra juventud criolla que trabaja, que estudia y que no vive eternamente en los cabarets como mi hijo!”.

El tango “Tiempos viejos”, de Francisco Canaro y Manuel Romero, se presenta sólo por medio de una voz que canta al final, mientras la escena se encuentra oscura y señala un cierre pesimista por medio del cual únicamente se critica al progreso percibido como la pérdida de la tradición.

En los textos en los que aparece el cabaret representa al centro en contraposición al barrio o al conventillo, pero al mismo tiempo es considerado como un lugar rodeado de atractivos. En él habitan las milongueras, mujeres del arrabal profesionales del cabaret, que se trasladan al centro seducidas por un hombre, tratando de superar su nivel económico anterior. Tango y sainete comparten esa representación, a la que Samuel Linning llamó “milonguita” en el tango homónimo, del autor y Enrique Delfino, estrenado por María Esther Podestá en sainete *Delikatessen Hause*; y Manuel Romero la denominó primero Mireya en *Los muchachos de antes no usaban gomina* –sainete y film- y luego Margot en la película *Carnaval de antaño* (1940). El personaje de la milonguera Mireya provenía de un sainete anterior del propio autor, denominado *El rey del cabaret* (1923), escrito en colaboración con Alberto Weisbach.

En los sainetes y films de Manuel Romero la representación de la milonguera no posee un sentido condenatorio, representa a la mujer pobre que desea abandonar la miseria, si bien en el caso de Margot es criticada por la búsqueda de una vida fácil y falsa, y ambas son castigadas con un futuro decadente. En sus obras, intenta salvarlas por medio de hombres rectos y buenos que se enamoran de ellas, que pueden haber tenido un pasado de patoteros o haber estado ligados a ese mundo pero se diferencian por el respeto y la aceptación que demuestran hacia ellas y, también, por encontrarse en un lugar más alto de la escala social. Las clases altas porteñas comenzaron a aceptar el tango una vez que fue admirado en París en 1910, luego, alrededor de 1918 en los cabarets y recién en esa época se bailó el tango de manera masiva: “La muchachada de la alta clase media concurre a la

“milonga” atraída por la atmósfera prohibitiva que la rodea y que, paradójicamente, significa una apertura a sus apetencias sexuales y a su bautismo de “hombres de coraje”. Provisoriamente, el arrabal y el tango son el puente para la complicidad de sus aventuras, que también les ofrece París y años más tarde el cabaret” (Ulla, 1967, 17).

*Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937),<sup>45</sup> plantea una doble vinculación, tanto con el sainete que el autor trasladó al cine como con el tango. Si el texto teatral ve en el progreso la pérdida de la tradición criolla, en el film se invierte esa perspectiva y mediante el formato del film-cabalgata se realiza un viaje hacia el pasado con otra percepción del cambio, el cual ahora es valorado y aceptado. El film muestra el proceso de modernización urbana e intenta reconstruir los cambios culturales, entre los cuales se mencionan el cine, la radio y en especial la evolución del tango. Un gran plano general aéreo de Buenos Aires da comienzo a una secuencia que muestra los cambios sucedidos en 1936; se ha transformado en una gran ciudad, con edificios y ambientes modernos con nuevos diseños. Una vez más, el cine se apropia de los procedimientos estéticos del sainete, como es el caso de la práctica de cruce con el tango, cuya presencia se intensifica notablemente en el film ya que se introducen un número mayor así como en algunas escenas también se ofrece protagonismo al baile. Asimismo, la actuación de Florencio Parravicini permite introducir procedimientos del actor nacional, pero de forma moderada en relación con las prácticas teatrales, ya que recién en las últimas escenas despliega sus procedimientos característicos: emplea la comicidad corporal, recuperando lo no verbal, lo gestual y utilizando el cuerpo de una forma extracotidiana, además de intensificar los chistes verbales.

El mayor cambio en relación con el texto del sainete se produce en la escena final, que torna positiva la mirada hacia el presente, ya que el joven patotero, hijo de Alberto Rosales, defiende a la milonguera Mireya de los patoteros, a diferencia de la complicidad que mostraba en el sainete. Frente a esto, el personaje Mocho (Parravicini) agrega, para asegurar el tono optimista: “¡Has visto como en todas las épocas nacen criollos!”. De este modo, la película retomaba figuras que ya comenzaban a ser residuales como las de milongueras y patoteros, sobre las cuales mantenía la perspectiva no condenatoria y al

---

<sup>45</sup> Productora: Lumiton. Guión: Manuel Romero. Estreno: 31-3-37, Cine Monumental. Intérpretes: Florencio Parravicini, Mecha Ortiz, Santiago Arrieta, Irma Córdoba, Hugo del Carril, Osvaldo Miranda, Fernando Borel, entre otros. Tango: *Tiempos Viejos*, de Francisco Canaro y Manuel Romero.

mismo tiempo intentaba representar positivamente las novedades urbanas. Con respecto a los elementos formales, los planos en general poseen una composición clásica y se emplea montaje alternado, ambos aspectos característicos del modelo clásico.

*La muchacha del circo* (1937),<sup>46</sup> una adaptación de un sainete tragicómico del propio director y *El tesoro de la isla Maciel* (1941),<sup>47</sup> poseen gran afinidad con el sainete de autoengaño; ambas fueron dirigidas por Manuel Romero y en ellas actúa Luis Arata interpretando a inmigrantes, lo que implicó la incorporación de los recursos propios del actor popular.

En *La muchacha del circo*, se acentúan los cruces circo-tango-sainete-cine que ya proponía el texto dramático, a partir de la incorporación de escenas circenses. Arata interpreta a un inmigrante italiano con gran bigote, domador de circo, un hombre mayor que posee una notoria diferencia de edad con respecto a su mujer. Se trata de un personaje tragicómico que participa de la intriga melodramática, en la que el actor trabaja con los contrastes entre el dinamismo propio del circo y el cambio de tono hacia lo dramático, el silencio, el cuerpo doblegado, una vez desencadenado el conflicto amoroso. En la escena más reveladora que determina el fin del autoengaño, emplea una actuación ya propia del grotesco en donde se mezclan indiferenciadamente la risa y el llanto, mientras el personaje expresa: "Qué cómica es la vida". Los intercambios entre la actuación grotesca de Luis Arata y el cine alcanzaron su punto más alto en el film *Mateo* (1937, Daniel Tinayre)<sup>48</sup> adaptado por el propio Discépolo a partir de su grotesco, en el cual el actor ofrece la representación del inmigrante italiano fracasado por medio de la maquieta y la mueca (Pellettieri; 1994, 2001), recursos que proponían una distorsión del cuerpo y del rostro, así como empleó el cocoliche. De este modo su actuación sumada a la de Enrique Santos Discépolo (Severino) y a la concepción escénica del film -que plantea representaciones de espacios populares-, condensan los artificios del grotesco criollo en su pasaje del teatro al cine. No obstante, el marco en el que se desarrollan estos aspectos es el de una adaptación que torna asainetada a la textualidad del grotesco. Asimismo, la actuación grotesca que

---

<sup>46</sup> Productora: Compañía Argentina de Films Río de la Plata (Productor: Francisco Canaro). Guión: Manuel Romero. Intérpretes: Luis Arata, León Zárate, Irma Córdoba. Estreno: 5-5-1937, Cine Monumental. Tango: "La muchacha del Circo", de Manuel Romero y Gerardo Matos Rodríguez.

<sup>47</sup> Productora: Lumiton. Guión: Manuel Romero. Estreno: 8-7-1941, Cine Monumental. Intérpretes: Luis Arata, Severo Fernández, Alberto Bello, Juan Mangiante y Silvana Roth.

fusionaba el costado dramático y ridículo del personaje se evidencia en el film *Giácomo*, (1938, Augusto Vatteone)<sup>49</sup> que parte de la comedia asainetada de Armando Discépolo. En el film Arata interpreta a un italiano caricaturizado. La escena final, única totalmente silenciosa y como siempre reservada a Arata quien, tembloroso y con una mueca de amargura, emplea la enorme expresividad de su rostro potenciada por los primeros planos, en los cuales se concentran la emotividad e intensidad dramática que podía alcanzar el actor.

El análisis de los trabajos de Arata en las películas permite señalar los préstamos entre los procedimientos de actuación tanto del sainete como del grotesco, y las adaptaciones al cine en las que el actor participó. La sobriedad que siempre practicó en la caricatura, le permitió incrementar un grado de identificación con el personaje que no era habitual en los actores de la época. Esa interiorización le permitió arribar al grotesco y lo convirtió en el intérprete necesario. Se trata de la interiorización de los recursos exteriores de construcción del personaje del sainete que plantea David Viñas (1996) y de la “caricatura existencial” fusionada con procedimientos realistas que señala Osvaldo Pellettieri (2001).

Las representaciones que Arata ofrecía en sainetes tragicómicos y en el grotesco produjeron una ruptura con respecto a los estereotipos propios del género chico. Aquellos personajes populares ahora se encontraban siempre ligados al fracaso, a partir del desplazamiento del desahogo sentimental y del consuelo, así como del fin de la aventura del ascenso y la ya insuficiente posibilidad de aferrarse al mundo del barrio. Estos cambios en las representaciones también se incorporaron al cine, como se vio en las películas analizadas.

En *El tesoro de la isla Maciel*, Arata interpreta la caricatura de García, convirtiéndose en el centro del film. Se trata de un inmigrante español ávido por el dinero, absolutamente cómico, cuya maquieta es construida a partir de un llamativo bigote, un traje a cuadros, el empleo del cocoliche, voz chillona y ojos saltones. En cuanto a los recursos verbales se destacan los chistes, la comicidad del cocoliche, el retruécano y el latiguillo

---

<sup>48</sup> Productora: Baires Film. Guión: Armando Discépolo. Estreno: 22-7-1937, Cine Suipacha. Intérpretes: Luis Arata, Enrique Santos Discépolo, José Gola y Alita Román.

<sup>49</sup> Productora: EFA. Guión: del director sobre adaptación de Augusto Vatteone, Rafael de Rosas y Agustín Ferraris. Estreno: 4-4-1939, Cine Broadway. Intérpretes: Luis Arata, Carmen Lamas, Felipe Suar, Pascual Pellicciotta, María Esther Podestá.

(repetición de un texto que produce comicidad). Todo esto sumado a una actuación de gran dinamismo, un volumen casi gritado, y una acumulación permanente de gestos y movimientos. A veces, la comicidad se consigue a partir de ruptores en la actuación (Pavis, 2000), como por ejemplo el pasaje de la neutralidad gestual a la explosión del grito y exceso de gestualidad. Por lo tanto, en este film se puede apreciar la gran capacidad de Arata como actor cómico y de qué manera realiza un empleo integral del cuerpo, a diferencia del actor de la dicción interpretativa que apunta a la neutralización del mismo. La destreza corporal practicada como maquetista cómico fue determinante en la configuración de un estilo de actuación que proponía una pregnancia del cuerpo del actor, que estaría también presente en sus trabajos tragicómicos y grotescos, la cual más tarde fue apropiada por los films misceláneos con el sainete.

Los contactos entre el cine y la revista porteña, estuvieron constantemente presentes en la tercera fase del sistema misceláneo y se asociaban a los estudiados aquí, en tanto se trataba de un género afín a las manifestaciones populares de la época, en especial, se relacionaba con la textualidad y la puesta en escena del sainete criollo. En el film *Yo quiero ser bataclana* (1941),<sup>50</sup> el intertexto principal es el de la revista porteña, en la cual Manuel Romero se destacó como director de la segunda fase del género. Tal como sucedía en otros films de la época, incorpora tópicos y artificios de la misma por medio de una planificación y una puesta en escena que valoriza lo grupal, con predominio de planos generales que incluyen multiplicidad de personajes. Como el film narra la historia de un grupo de *vedettes* de teatro de revistas, se suceden diversos números de canto y baile, con tangos, folklore y danzas clásicas. El número de tango característico de la revista, se presenta en una escenografía urbana de calles y edificios tal como era usual en aquellas puestas en escena, mientras que la única expresión de la alta cultura incorporada al espectáculo es un número cómico de ballet clásico parodiado por Catita, personaje interpretado por Nini Marshall.<sup>51</sup> El triángulo sentimental entre el director de la compañía y dos *vedettes* es la otra línea de acción de la intriga que unifica la sucesión de los diversos números del teatro de revistas,

---

<sup>50</sup> Productora: Lumiton. Guión: Manuel Romero. Estreno: 30-4-1941, Cine Broadway. Intérpretes: Nini Marshal, Juan Carlos Thorry, Alicia Barrié, Sabina Olmos, Enrique Roldan, Segundo Pomar. "Dime mi amor" (tango) y "Tres recuerdos" (vals), ambos de Manuel Romero y Rodolfo Sciammarella.

<sup>51</sup> Más tarde Catita interpreta un número paródico de tango, practicando la caricaturización de un género popular. Asimismo, el personaje se caracteriza por el mal hablar y conforma la representación de una artista iletrada.



los cuales por su carácter autónomo y heterogéneo componen un relato que se distancia de los géneros tradicionales -que apuntan a la narración lineal y continua-, a partir de la apropiación de la estructura de la revista porteña. *Yo quiero ser bataclana* se concentra en la representación del artista por medio de las “degradadas” *vedettes*, actrices de un género considerado ilegítimo por la cultura hegemónica.

De modo que la incipiente industria cinematográfica absorbió las diferentes expresiones provenientes de los géneros populares: las técnicas del actor nacional -aunque moderó sus recursos-, las fórmulas del sainete criollo y sus representaciones emblemáticas, las prácticas de cruce con el tango, la revista, el circo y el deporte. Muchas veces se intensificaron algunos procedimientos de probado éxito en el sainete, tal como la incorporación del tango cantado y bailado, así como se produjeron transformaciones en las representaciones al ponerse en contacto con otros contextos y públicos. Los films de Leopoldo Torres Ríos, Luis Moglia Barth y Manuel Romero, siempre apostaron a un nosotros popular, si bien desde perspectivas a veces populistas que se excedían en resaltar las virtudes positivas del pueblo o podían incurrir en la exageración del paternalismo miserabilista, nunca dejaron de convocar dimensiones de las culturas populares negadas por las legitimadas “bellas artes”.

#### **4. Los intercambios sainete-deporte y cine-deporte**

##### **4.1. Turf, fútbol, box y sainete**

Los nuevos deportes desarrollados en las primeras décadas del siglo XX, como el fútbol, el box y el turf, fueron expresiones que formaban parte de las culturas populares y a partir del sistema misceláneo se incorporaron primero al sainete criollo y luego al cine. Las publicaciones especializadas de los años veinte ya daban cuenta de dicho sistema misceláneo, tal como en las revistas *Cine Universal* e *Imparcial film* en las que se incorporaban secciones deportivas junto a las de cine. Asimismo, en los años treinta, revistas radio-cine-teatrales como *Comoedia Ilustrada* y *Sintonía*, poseían secciones dedicadas al turf o a la radiotelefonía deportiva, junto a las de radio, cine, teatro y tango.

Uno de los condicionantes centrales para incorporar estas mezclas fue el intento de satisfacer los gustos del público popular y así superar la competencia que se abría a partir

del desarrollo y la profesionalización de los diversos deportes. Este último aspecto se evidencia en la preocupación que existía acerca de las implicancias de los espectáculos deportivos sobre el público del teatro y del cine, lo cual ya se planteaba en revistas anteriores a la aparición del cine sonoro nacional: “después del foot-ball, el box es el mayor enemigo que tiene en nuestra capital el espectáculo cinematográfico” (*La Película*, N°694, 9-1-1930). En 1933 el tema seguía presente en notas como “El sport vs el teatro”, en la que se planteaba la pérdida de público teatral de edades más jóvenes, a partir de su concurrencia a las canchas de fútbol y de la práctica de deportes (*Comoedia Ilustrada*, N°98, 19-8-1933). Desde los primeros tiempos, el sainete y el espectáculo deportivo compartían el mismo sector de público, tal como lo demuestran las publicidades permanentes que aparecían en revistas teatrales de los años veinte. Este fue el caso de *La escena*, en la que se promocionaban junto a obras teatrales otras publicaciones populares como el semanario *Boxing*, “La mejor revista de sport”. Asimismo, las portadas de la revista *Cine Argentino* correspondientes al año 1941, ofrecían imágenes de los artistas con camisetas de fútbol de los principales clubes, evidenciando la presencia que aún poseía la miscelánea cine-deporte en las siguientes décadas. La impronta de los deportes en los hábitos de los sectores populares y sus usos por parte de otras industrias culturales de la época, se evidencia en la presencia del deporte en el diario *Crítica*, en el que según señala Silvia Saita (1998) primero predominaron las notas hípicas, las que a comienzos de la década del veinte se nivelaron en importancia con las notas sobre box y fútbol. Esta información deportiva se fue incrementando y determinaba éxitos de venta.

De modo que la miscelánea con el deporte comenzó en los sainetes, en los cuales las principales mezclas eran con el turf, el box y el fútbol. Los mismos ofrecían diversos tipos de mezclas: por medio de la incorporación de películas de carreras de caballos, así como de la inclusión de destacados deportistas y de representaciones del deporte por medio de la puesta en escena teatral. Una de estas mezclas fue la de los sainetes turfísticos de Manuel Romero -analizados al comienzo de este capítulo- que proponían la inclusión del deporte a partir de la cinematografía, al incorporar las carreras de caballos por medio de un registro documental, conviviendo con otras mezclas como la del tango. Otras veces, como en *El campeón de box* (1921), de Florencio Parravicini,<sup>52</sup> el cruce sainete-deporte fue por medio

<sup>52</sup> *La Escena*, N° 167, 8 de setiembre de 1921. Estreno: Compañía César Ratti, 25-8-1921, Teatro Apolo.

de la participación del campeón sudamericano Luis Firpo en la puesta en escena: “Uno de los cuadros de la obra está casi totalmente a cargo del campeón sudamericano de box, señor Firpo, quien muestra en pequeña escala todas las fases de un entrenamiento” (*La montaña*, 27-8-1921). Al año siguiente, en *El knock-out del campeón* (1922), de Telémaco Contestáble y J.C. Traversa,<sup>53</sup> se invitaba a participar especialmente a populares deportistas, como registra el texto: “Al estrenarse esta obra, hizo exhibiciones de box en el segundo cuadro, el campeón sudamericano Luis Angel Firpo” (s/n). En este último, si bien predominaba ese deporte, se incluían otros deportistas y hasta un partido de tenis al comienzo: “Al levantarse el telón, aparecen en el foro, Cora y Raúl, jugando en pareja al tenis, contra María Luisa y Luis, lanzando grandes carcajadas y en gran algazara” (Cuadro I, s/n). En el cierre, nuevamente pasaba a primer plano el box, a partir de la representación de un encuentro pugilístico entramado con la intriga sentimental que servía de marco al espectáculo deportivo.

Las mezclas entre el sainete y el deporte se desarrollaron, fundamentalmente, a partir de la segunda fase del sistema misceláneo desde 1918. Algunos de los sainetes que practicaron cruces con el fútbol fueron: *Avanti Foot-Ball Club* (1918), de Camilo Darthes y Carlos Damel; *Los hinchas (Triunvirato Foot-ball Club)* (1929), de José I. Robles y Alberto Cortazzo; *Los tres berretines (Típica-football y cine)* (1932), de Nicolás de las Llanderas y Arnaldo Malfatti. Las mezclas sainete-box se pueden ilustrar con *El campeón de box* (1921), de Florencio Parravicini; *El Knock-out del campeón* (1922), de Telémaco Contestáble y J.C. Traversa y *Knock-out* (1924), de Antonio Botta y Antonio De Bassi. Por último, los numerosos cruces sainete-turf se encuentran en *Tangos, tongos y tungos* (1918), de Carlos Mauricio Pacheco; *¡Pulgarín solo!* (1921), de Ivo Pelay; *La fija* (1922), de Julio Escobar; *El 72 a la cabeza* (1924), de Antonio de Bassi y Antonio Botta; *El gran premio nacional* (1922) y *El ganador de la copa de oro* (1923), de Manuel Romero; *El mago de Palermo* (1927), de Enrique y Armando García Velloso y *2' 37'' 1/5...* (1932), de Manuel Romero. La vinculación con el mundo del turf también se extendió al tango canción, por lo cual parte de los intercambios con los deportes estaban atravesados por este último.

Las mezclas se habían extendido en el transcurso de la segunda fase del sistema misceláneo, si bien existían obras anteriores, como la comedia asainetada *El caballo de*

<sup>53</sup> *La Escena*, Nº 246, 15 de marzo de 1923. Estreno: Compañía César Ratti, 26-10-1922, Teatro Apolo.

*Bastos* (1917), de Antonio Saldías, que tomaba el tema del turf e incorporaba una carrera relatada.<sup>54</sup>

*Avanti Foot-Ball Club*,<sup>55</sup> que fue uno de los sainetes que abrió las mezclas con el fútbol en la segunda fase, incluyó jugadores como personajes y representó un partido en el segundo cuadro, a partir de la imagen del público deportivo que seguía el encuentro en la cancha ubicada en la extraescena. Las críticas enfatizaban los aspectos deportivos tomados en préstamo por el teatro popular:

Según nos declaró al final el Sr. Darthés la obra la hicieron luego de un partido y en veinticuatro horas sin otro fin que hacer pasar una hora de risa al espectador. Se ridiculiza a los que supeditan cada acto de su vida al deporte. (...) Tiene la obra dos finales de cuadro, el primero en el que se ponen a jugar con una pelota en una habitación con el consiguiente destrozo de muebles, el segundo en la antecancha donde jugó el partido luchan a golpes los dos "teams" produciéndose escenas de hilaridad (*El Diario Español*, 23-3-1918).

En el género de revista porteña, practicado por algunos de estos mismos autores, se empleaban mezclas similares a las inauguradas por el sainete, aspecto que demuestra los intercambios entre ambos géneros afines. En *La vuelta del mundo en una hora* (1921), de Manuel Romero e Ivo Pelay, en el cuadro "Las maravillas del mundo moderno", además de las mezclas con el cine que mencionamos se incorporó el deporte, evidenciando un cruce entre box-cine-revista. Asimismo, *¡Atención a la largada!*, de Manuel Romero, Luis Bayón Herrera e Ivo Pelay, abría con un prólogo que presentaba un conjunto de *jockeys* en escena.

---

<sup>54</sup> Compañía Casaux-Membrives.

<sup>55</sup> Compañía Muiño-Alippi, Teatro Buenos Aires, 22 de marzo de 1918. *Bambalinas*, N° 233, 23-9-1922.

#### 4.2. Las mezclas cine-deporte en la primera década del cine sonoro

En la tercera fase del sistema misceláneo desarrollada en el cine sonoro, continuaron efectuándose estas mismas mezclas, principalmente con el fútbol, el turf y el box. Estos intercambios misceláneos, significaban una afirmación de la cultura popular barrial, en tanto las actividades deportivas se practicaban en los clubes ubicados periféricamente. Además, estas manifestaciones promovían la exaltación de las destrezas corporales, de las habilidades populares y de las argucias, que eran valores habitualmente subestimados por las culturas dominantes. Al desarrollo cada vez mayor desde los años veinte, se agregó el impulso que produjo la profesionalización del fútbol en 1931, que fue muy cercana al comienzo de la industria cinematográfica argentina a partir de 1933 por lo tanto, incidió en las ficciones que intentaron incluir dicha pasión popular. Al mismo tiempo, el triunfo deportivo era uno de los caminos de ascenso social de una minoría perteneciente a los sectores populares, que el cine incorporó a sus relatos como una forma de apostar a favor de esos grupos. El ascenso por medio del deporte también era una forma de narrar las peripecias de esos sectores, sus luchas cotidianas y las relaciones entre aquellos que se convertían en ídolos deportivos y los hinchas -representantes de los sectores populares- que ofrecían un apoyo incondicional.

Entre los primeros films turfísticos se encuentra *El caballo del pueblo* (1935, Manuel Romero),<sup>56</sup> que si bien se presenta con un guión original en colaboración con Luis Bayón Herrera, puede ser considerado una reescritura de los sainetes turfísticos, en especial de *El ganador de la copa de oro*, de Romero, en tanto ambos plantean la alternancia entre la intriga cómica- sentimental y las carreras de caballos. Esta vez se trató de la cuádruple mezcla sainete-cine-deporte-tango; uno de éstos últimos era "El caballo del pueblo", del propio Manuel Romero con música de Alberto Soiffer, un tango turfístico que planteaba una verdadera miscelánea entre las manifestaciones populares. Así, la mezcla cine-turf se practica del mismo modo que en los sainetes, a partir de la inclusión del *jockey* Eduardo Lema y de las carreras de caballos que poseen un registro documental, y se enlazan con la ficción a partir del montaje cinematográfico. El montaje de múltiples planos de breve duración que toman las carreras desde diversos ángulos, agrega un enorme dinamismo

<sup>56</sup> Productora: Lumiton. Estreno: 15-8-1935, Cine Renacimiento. Intérpretes: Olinda Bozán, Irma Córdoba, Enrique Serrano, Pedro Quartucci, Juan Carlos Thorry.

narrativo al conjunto de números musicales de cabaret (entre los que se cantaban diversos tangos), a la intriga sentimental y a la comicidad sainetera.<sup>57</sup> Además, se suma la fuerza documental que aportaban las imágenes y los sonidos de la carrera del turf -tales como los gritos de la tribuna-, y en algunos momentos la tensión dramática generada por el montaje alternado. En la publicidad gráfica del film se destacaban los intercambios con el turf, al agregar una leyenda humorística que se apropiaba de la jerga deportiva para promocionar el film: “ ‘El caballo del pueblo’. Siempre en la punta!!!! Anote este crack en su programa y cobrará un bordereaux de batacazo”.<sup>58</sup> Asimismo, se valoraron las nuevas mezclas deportivas, celebrando sus efectos en desarrollo de los aspectos filmográficos:

Como en pocas ocasiones, en ninguna quizá, la cámara está movida con pleno acierto durante toda la película, y en cada escena se ofrecen distintos ángulos de enfoque, lo que le da mayor variedad y evita toda fatiga. En especial este acierto se pone en evidencia en las alternativas de la carrera tomada en forma que nada tiene que envidiar a lo presentado en tantas producciones extranjeras que tocan el mismo asunto (*La prensa*, 16-8-1935).

Otras películas turfísticas fueron *Palermo* (1937, Arturo S. Mom), con guión del periodista de turf Guillermo Salazar Altamira (Dinty Moore); *La mujer y el jockey* (1939, José Suárez); y, en menor medida por ciertas referencias en el film, *El mozo número 13* (1940, Leopoldo Torres Ríos).

El film inaugural de estas mezclas deportivas, *Los tres berretines* (1933, Equipo Lumiton), practicó la miscelánea sainete-cine-fútbol-tango, evidenciando el empleo de la incipiente industria del sonoro de aquellas manifestaciones propias de las culturas populares. Se incorporaron imágenes de un partido y al popular futbolista Miguel Angel Lauri, que representaba al personaje de uno de los hijos que alcanzaba el triunfo deportivo. Más tarde, las principales mezclas con el fútbol fueron practicadas principalmente por Manuel Romero en los films *El cañonero de Giles* (1936), *El fabricante de estrellas* (1943), *El hincha* (1951). Por su parte, Luis Moglia Barth en el film *Goal!* (1936) también se

<sup>57</sup> Fundamentalmente, la comicidad estaba a cargo de la actriz Olinda Bozán.

<sup>58</sup> Sobre de recortes correspondiente al film mencionado, Museo del Cine.

acercó tempranamente a las mezclas deportivas.<sup>59</sup> Leopoldo Torres Ríos realizó *Pelota de trapo* (1948) y *Pantalones cortos* (1949), a partir del sistema misceláneo de representación, en este caso estableciendo intercambios con el deporte, si bien planteó ciertas innovaciones que lo distinguieron. Estos cruces cine-fútbol seguían la preceptiva del sainete al incorporar jugadores y encuentros deportivos, si bien el cine ahora podía incluir verdaderas imágenes tomadas en los estadios de los clubes. La cancha de fútbol era una zona propia de las culturas populares, así como lo eran el taller, la fábrica, el conventillo, los barrios, los bares de tango, las salas de sainete y de cine. Se trataba de un espacio que nucleaba a los sectores populares, el cual se afirmaba como un micromundo con su propia identidad barrial y pasional.

Los abundantes intercambios con la actividad deportiva que había desarrollado Manuel Romero en el sainete, en sus letras de tango y en la revista porteña -a veces realizada paralelamente a las producciones filmicas-, lograron una continuidad en sus películas. Con respecto a la miscelánea con el fútbol, uno de los films fue *El cañonero de Giles*,<sup>60</sup> que desde sus títulos de inicio agradecía al “prestigioso Club Atlético River Plate, que facilitó sus instalaciones y jugadores”. La comicidad y la intriga sentimental siguen las viejas fórmulas del sainete, conducidas por el actor Luis Sandrini acompañado por Marcos Caplan -actor de la revista porteña y el sainete-. El film incorpora a los personajes, la jerga del deporte y comparte los saberes propios de los conocedores desde el ángulo de la caricatura. Esto último se evidencia en la representación cómica del futbolista Lorenzo (Luis Sandrini), apodado “Cañonero de Giles”, quien compone una caricatura al emplear un sombrero ridículo para jugar, correr por la cancha al asustarse de los perros, carecer de disciplina y discutir permanentemente con el entrenador. A ello, se agrega la figura sainetera de un sargento de la policía de Giles (Marcos Caplan), quien sigue el partido por la radio y ante el triunfo deportivo decide liberar a todos los presos de la localidad. Dicha situación de comicidad sufrió la censura de la época por parte del gobierno de la provincia de Buenos Aires (Zolezzi, 2006), lo cual demuestra las tensiones que podían producir las representaciones del cine misceláneo al apropiarse del humor popular. Así, se relata el

<sup>59</sup> De esta película aún no se han hallado copias que permitan su visualización, solo se conservan documentos que dan cuenta de ciertos aspectos del film que permiten su reconstrucción.

<sup>60</sup> Productora: Lumiton. Música: Alberto Soifer. Estreno: 20-1-1937, Cine Monumental. Intérpretes: Luis Sandrini, Luisa Vehil y Marcos Caplan.

ascenso de un jugador de fútbol que abandona el modesto pueblo de Giles, para alcanzar la fama deportiva en Buenos Aires. El film presenta el dinamismo propio del director, conseguido por medio del empleo del montaje alternado -propio del modelo clásico- y de la miscelánea con el deporte que implica una yuxtaposición de textos de gran diversidad. Ello se consigue al intercalar planos tomados en el estadio que poseen un registro documental, junto a las imágenes de la intriga cómica y sentimental producto de una puesta en escena realizada en estudios, más cercana a la ficción. Se emplean un conjunto de planos generales de un verdadero partido de fútbol, el sonido del rumor del estadio y los planos más cercanos de los jugadores, entrelazados por medio de un dinámico montaje. Finalmente, la clausura narrativa vuelve a apelar a las mezclas proponiendo un cierre cómico-deportivo. Por lo tanto, en *El cañonero de Giles* la miscelánea cine-fútbol apunta a valorar lo colectivo, el humor, el sentimiento hacia el club, así como otro tipo de saberes como la habilidad en el juego y las destrezas físicas. Asimismo, las imágenes deportivas en locaciones naturales, de partidos, de clubes y jugadores, así como del público de esos nuevos espectáculos, eran un modo de incorporar la actualidad urbana por medio de las mezclas extra artísticas entre el cine y las manifestaciones culturales subalternas.

En *El fabricante de estrellas*<sup>61</sup> se practica la mezcla deporte-tango-cine, a partir de un personaje futbolista, la incorporación de la marcha deportiva del club "Estudiantes del Sur" y la mixtura de escenas de un partido en escenarios naturales. Si bien se destacan los aspectos misceláneos, en las últimas secuencias de la película se incluyen referencias al propio medio cinematográfico. En ellas se afirma desde el discurso verbal: "El cine es el arte del porvenir", así como se desarrollan escenas de una filmación en los estudios "Films Montaña" a raíz de la conversión del personaje deportista en cantor de tango y luego en actor de cine. Si bien éstas últimas se desarrollan en un marco cómico, significan un gesto de autoafirmación del cine, al recurrir al propio medio y abandonar en estas secuencias las delegaciones narrativas hacia otros medios artísticos como el tango y extra artísticos como el deporte. Este film se agrega a los estudiados en el capítulo anterior de Luis César Amadori y Enrique Santos Discépolo, que plantean una incipiente identidad autónoma que comienza a tomar distancia del cine misceláneo.

---

<sup>61</sup> Productora: Lumiton. Guión: Manuel Romero. Música: Rodolfo Sciammarella. Estreno: 18-3-1943, Cine Broadway. Intérpretes: Pepe Arias, Tito Lusiardo y Alicia Barrié.



Los films *Pelota de trapo* y *El hincha*, evidencian la continuidad de la tercera fase del sistema misceláneo más allá de 1945. En el caso del film de Manuel Romero, se practican los mismos procedimientos analizados hasta aquí, tales como la incorporación de jugadores de fútbol y de la fuerza documental de las imágenes deportivas.

En *El hincha*<sup>62</sup> la representación privilegiada es la de los sectores populares apasionados por el club del barrio, cuya imagen central es la de el "Ñato" (Enrique Santos Discépolo), un trabajador que viste con un overol o con la camiseta del club y compone la caricatura de un hincha permanentemente exaltado. Tal como informaba Argentina Sono Film: " 'El Hincha' es la apología del entusiasta deportivo, el fanático ingenuo e incondicional que vibra con los triunfos de su equipo y se abate con sus derrotas".<sup>63</sup> Este personaje se encuentra rodeado por el resto de la hinchada, que es la representación de lo colectivo, así como se convierte en signo de la fiesta popular, del sentimiento y la lealtad. Además, el grupo de hinchas de fútbol es retratado a partir de una cultura propia, con sus cánticos y sus saberes futbolísticos, con sus propios espacios como el taller, el bar, la cancha y la calle. Por lo tanto, el film plantea un cambio, al colocar en el centro la representación del hincha y así desplazar el tópico del ascenso del ídolo deportivo. El fútbol es incorporado a partir de planos documentales de partidos y de la hinchada tomada en diversos estadios de Buenos Aires, así como por marchas deportivas, que en este film son las imágenes que abren la primera secuencia para luego reiterarse en diversos momentos. Por lo tanto, nuevamente se ponen en juego los recursos de la miscelánea cine-fútbol, como un modo de empleo de las culturas populares, destacándose la mixtura entre el registro documental del deporte y la ficción.

Con el fin de representar el mundo popular, son centrales los procedimientos caricaturescos de Enrique Santos Discépolo, procedentes del canon del actor del sainete. Uno de sus recursos centrales de actuación era el de la composición de una maquieta, un estereotipo, aunque no poseía las variantes y ductilidad de los grandes maestros como Luis Arata. Su propio cuerpo huesudo, pequeño y su rostro de rasgos angulosos, eran materiales afines a la distorsión caricaturesca. El actor se caracterizó por lograr un ritmo acelerado,

---

<sup>62</sup> Productora: Argentina Sono Film. Argumento: Enrique Santos Discépolo y Julio Porter. Guión y diálogos: Manuel Romero. Música: Silvio Vernazza. Estreno: 13-4-1951, Cine Ocean. Intérpretes: Enrique Santos Discépolo, Diana Maggi.

<sup>63</sup> Este documento se encuentra en los sobres de recortes acerca del film *El hincha*, en el Museo del Cine. Se trata de una gacetilla enviada a la prensa por parte de la productora, con la fecha del 5-4-1951.

ágil, además de emplear quiebres y rupturas en su propia actuación o en relación al resto de los actores. También empleaba el pasaje de lo cómico a lo dramático, en el que seguía el modelo de Arata pero con menor habilidad. En cuanto a los artificios verbales no poseía gran destreza, en general, trabajaba con un volumen alto, velocidad en el hablar y a diferencia de otros actores populares limitaba el recurso de la improvisación de textos. Parece lógico su respeto del texto, en tanto era autor y como poeta podía ocupar un año en la escritura de un único tango, ello demuestra el valor que le daba a la palabra. Ese dinamismo, agilidad corporal y verbal, producían una enorme intensidad, que es posible relacionar con el efecto de síntesis poética que lograba en sus tangos. En la actuación la conseguía por cierto exceso, por un plus antinaturalista de concentración de energía y tensión corporal. Sus personajes se caracterizaban por la crispación, el nerviosismo y por cierta sensibilidad sobresaltada. Tal es el caso de su trabajo en el film *Cuatro corazones* (1938, de Enrique Santos Discépolo y Carlos Schlieper) que estaba muy relacionado con su actuación en la obra teatral *Wunder bar* (1933) y en *El hincha*, donde representa a un trabajador apasionado por su club. En este último, se produjo la culminación de su estilo de actuación: allí practicó una intensidad permanente en lo gestual y verbal, a través de una actuación exasperada. Esta intensificación en la actuación poseía afinidad con sus tangos, en tanto se hallaba al servicio de expresar aquello que Osvaldo

Pellettieri (1976) destaca en su escritura poética como un estado de “angustia existencial”.

*Pelota de trapo*,<sup>64</sup> extendió el empleo de los espacios naturales más allá del característico montaje de imágenes documentales del partido de fútbol, plasmando cambios en la representación de lo popular al recurrir a una innovadora puesta en escena. La película apeló a la miscelánea fútbol-tango-cine, al contar con la participación de la orquesta de Edgardo Donato, que interpretó los tangos “Tres amigos”, de Enrique Cadícamo y “Destino de trapo”, de Laviglia y Siro. A ello se agregaba la colaboración de deportistas presentados en los títulos del film como Guillermo Stabile y la colaboración de un conjunto de campeones, así como la de los clubes River Plate, Independiente, Racing Club, Boca Juniors, Estudiantes de la Plata, San Lorenzo de Almagro y Platense, los cuales aportaron

<sup>64</sup> Productor: SIFA, Armando Bo y Jerry Gómez. Guión: Ricardo Lorenzo (Borocotó) y Jerry Gómez. Asistente de realización: Leopoldo Torre Nilsson. Música: Pedro Rubbione y Alberto Grecco. Estreno: 10-8-1948, Cine Metropolitan. Intérpretes: Armando Bo, Santiago Arrieta, Floren Delbene, Orestes Caviglia, María Luisa Robledo, Toscanito.

jugadores y las instalaciones de sus estadios. En la apertura, una voz narradora apela a la identidad barrial, inseparable del fútbol y de “la tierra del potrero”. Luego, las imágenes del film presentan paisajes naturales del campo de fútbol suburbano, del barrio y un inusual escenario de verdadero conventillo con su inevitable pobreza. La oralidad popular y el lenguaje futbolístico, la representación de la infancia de barrio, de inmigrantes argentinizados -cercaos a la estética del sainete- y de trabajadores, se encuentran acompañados de un enorme dinamismo en el interior de los planos, así como se emplean movimientos de cámara y un predominio de los planos grupales. El amor, el barrio, la amistad, el deporte y la fiesta, son algunos valores que ya había postulado el sainete que aquí se retoman en sus aspectos costumbristas, sin recurrir a efectos de comicidad. Si bien *Pelota de trapo*, aún a fines de los años cuarenta, apela al sistema misceláneo de representación, se destaca por el empleo de escenarios naturales que no se restringen únicamente a los planos deportivos. Estos plantean un marcado predominio en la totalidad del film, desarrollando posibilidades de puesta en escena específicamente cinematográficas que promueven una identidad cada vez más autónoma. Por lo tanto, en esta película y en menor medida en *El fabricante de estrellas*, emergen procedimientos que plantean un paulatino desplazamiento del sistema misceláneo, más allá de su pervivencia en estos mismos films. Al mismo tiempo, después de la primera década del cine sonoro a partir de 1945, este sistema mantuvo una continuidad esporádica, tal como se evidencia en el film *El hincha*.

Otras películas que emplearon la miscelánea con el fútbol fueron *Con los mismos colores* (1949, Carlos Torres Ríos), *Sacachispas* (1950, Jerry Gómez) y *El hijo del crack* (1953, Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson). En esta última se planteaba una perspectiva crítica al incluir la decadencia del deportista. Algunos de los films misceláneos con el box fueron: *Segundos afuera!* (1937, Chas de Cruz y Alberto Etchebehere), *Campeón por una mujer* (1939, Eugenio Gersbach), *Peluquería de señoras* (1941, Luis Bayon Herrera), *Su última pelea* (1949, Jerry Gómez), *Nace un campeón* (1952, Roberto Ratti). Mientras que la película *Por buen camino* (1935, Eduardo Morera), se vinculó con las prácticas previas a los Juegos Olímpicos de 1936 y *Cuerpo y alma* (1951, Leopoldo Torres Ríos) con el básquetbol (Lusnich, 2000).

La apropiación de las prácticas deportivas más populares de la cultura urbana de la época significaba una toma de posición del sainete y del cine misceláneos, en tanto apelaban a un capital cultural afín a los sectores subalternos.

#### 4.3. Otras prácticas de mezcla: el circo, el sainete y el cine

El circo también fue apropiado por el sainete y más tarde por el cine. Las mezclas se establecieron desde la primera fase del sistema misceláneo, en tanto se trataba de una manifestación popular cuyo mayor desarrollo fue inmediatamente anterior al nacimiento del género chico y por lo tanto una de las más cercanas. Es posible estudiar los préstamos en sainetes tales como *La morisqueta final* (1908), Carlos Mauricio Pacheco; *El salto mortal* (1915), de José González Castillo y Carlos Schaeffer Gallo; *Fábrica de artistas* (1915), de Juan Antonio Mones Ruiz; *El circo Arenas* (1921), de Enrique García Velloso; *Gran circo Rivolta (Colección de fieras)* (1928), Manuel Romero; *Bajo la lona del circo* (1930), Carlos De Paoli; *Pasen a ver las fieras* (1930) y *La muchacha del circo* (1932), ambos de Alberto Novión. Tempranamente, cuando aún transcurría la primera fase, la crítica señaló el agotamiento de los mismos a causa de las repeticiones propias del género, por lo cual es posible concluir que los intercambios sainete-circo se practicaban con suficiente asiduidad:

Si se hiciera una estadística de las obras condimentadas con el mismo asunto llegaríamos a la conclusión de una cifra aterradora. El circo ambulante, el payaso de la mueca trágica, el acróbata de apolínea complexión y de fondo sentimental, la muchacha aldeana seducida por una falda de lentejuelas, el seudo domador de fieras egoísta y brutal, etc, etc. Se ha escrito sobre la pintoresca farándula que arrastra sus muecas, por aldeas, villas y ciudades hasta el infinito. No quedan ya aspectos que analizar, ni tipos que descubrir en este generoso tema que ha nutrido a toda una mala literatura (*Última Hora*, 2-10-1915).

En el cine correspondiente a las textualidades populares fueron dominantes los intercambios con el sainete, el tango y las prácticas deportivas. A ellos se agregaron nuevas mezclas del cine con la revista porteña propias de la tercera fase, generalmente asociadas a los cruces con el sainete y el tango, que si bien poseían mínimos antecedentes indirectos en el género chico fueron realmente practicadas a partir del cine sonoro. Asimismo, los préstamos entre el cine y la radio, aunque tuvieron menor importancia que los anteriores, también fueron propios de la última fase del cine misceláneo, por tratarse de un medio desarrollado paralelamente en esta etapa.<sup>65</sup>

Los intercambios entre el cine sonoro y el circo provenientes del sainete tuvieron una menor presencia, en tanto el espectáculo circense ya se encontraba en su etapa epigonal. Sin embargo, aún era posible apreciarlos en films como el antes mencionado *La muchacha del circo* (1937, Manuel Romero) y *La cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici), correspondientes a directores representativos del sistema misceláneo de representación. Esta última, además posee la importancia de efectuar un recorrido que abarca las manifestaciones populares desde los años del circo hasta el cine sonoro. Además de esos tópicos, el film plasma una autorreflexión sobre las prácticas misceláneas que habían dominado los años veinte y treinta.

La principal apropiación con respecto al espectáculo del circo criollo es la adopción de una estructura narrativa consistente en una sucesión de escenas y secuencias de gran diversidad, como si fueran una serie de números autónomos. Se trata de la estructura cabalgata indicada en el mismo título del film, propia del cine misceláneo así como también del espectáculo de la revista porteña, que efectúa un amplio recorrido temporal sin emplear *flashback* desde fines del siglo XIX hasta el cine de los años cuarenta, según narra al abrir la primera secuencia una voz extradiegética. Además, se realizan diversas delegaciones al espectáculo circense al incluir una sucesión de números del "Gran circo Arletty" -una ficción propuesta por la historia de la película-, que ocupan una primera parte del relato: números de animales, payasos, gimnastas, equilibristas y la pantomima *Garibaldi en Aspromonte*, que más tarde es reemplazada por la pantomima criolla *Juan Cuello*. Para

---

<sup>65</sup> Estos intercambios, generalmente, se asociaban a las otras mezclas. Algunos films que los practicaron fueron: *Idolos de la radio* (1934, Eduardo Morera); *Melodías porteñas* (1937, Luis Moglia Barth); *Los celos de Cándida* (1940, Luis Bayón Herrera); *Hogar dulce hogar* (1940, Luis Moglia Barth).

llegar, según lo que se podría considerar una versión libre de las memorias de José Podestá, hasta el estreno de la pantomima hablada cuya puesta en escena es reconstruida en tanto se presenta el tablado, la pista circular, telones pintados, vestuario y objetos gauchescos, así como la presencia en escena de caballos, bailes y músicos. Desde el comienzo del film una serie de planos recurrentes representan la travesía de las carretas de los artistas de circo y poseen la función de enlazar estas secuencias. Se trata de planos generales de las carretas atravesando la pampa argentina, realizados en paisajes naturales, que luego se descomponen en planos más cercanos tanto del exterior como del interior, como el plano detalle de una rueda girando o las conversaciones entre los personajes. Más tarde, se narra la llegada del circo a Buenos Aires a la sala Politeama. Así continúa el relato hasta que la compañía alcanza la escena teatral y a partir de allí comienzan las delegaciones narrativas a este último y al tango.

Los títulos de crédito anuncian el recurso central de la miscelánea cine-circo, además de las continuas autorreferencias a la representación que luego tendrán lugar, por medio del plano inaugural de la apertura de un telón así como una serie de animaciones con muñecos que realizan escenas circenses. Al presentarse el último título que indica: "Producción y Dirección Mario Soffici", la secuencia finaliza con la última escena animada que presenta a un personaje que gira la cabeza y nos mira, sentado en un silla de director de cine. De este modo, el microrrelato de esta secuencia enuncia la miscelánea circo-cine. Estas autorreferencias regresan con mayor presencia en la secuencia de cierre, por medio del abandono de las anteriores delegaciones narrativas hacia otras manifestaciones populares y la inclusión de dos escenas que esta vez plantean un subrelato a cargo del cine. La primera es una escena de un rodaje cinematográfico y la segunda transcurre en una proyección en una sala. Un plano de una pizarra propia de un rodaje abre las autorreferencias:

Estudios San Miguel

Día 15 de abril de 1945

Orden de filmación

Película "La cabalgata del circo"

Galería: 2. Decorado: Circo chico

### Citación de artistas

Luego, se desarrollan ambas escenas en las cuales, según Claudio España (2000, 485) “se pone en crisis la ilusión de la representación”, al evidenciar los artificios propios del cine. De este modo, *La cabalgata del circo*, luego de construir una genealogía para el cine, basaba en una serie de antecedentes netamente extra cinematográficos que remiten al sistema misceláneo, desarrolla una escena en una sala cinematográfica y cierra el relato con un último plano que coloca en el centro la imagen de una pantalla que proyecta un film también denominado “La cabalgata del circo”. En el borde inferior del encuadre, están las dos cabezas encanecidas de los hermanos artistas de circo como espectadores. Así, se impone un claro gesto de afirmación cinematográfica que señala el envejecimiento de las prácticas misceláneas.

Según la película de Mario Soffici los intercambios evolucionaron desde el circo, el sainete, el tango, hasta llegar al cine. Estas prácticas eran tan sistemáticas y dominantes en las textualidades populares de la primera década del cine sonoro, que aquí se convierten en el tema central que ocupa la totalidad del relato. En este sentido, *La cabalgata del circo*, va más allá de la delegaciones narrativas al tango, al sainete y a la revista porteña, que eran propias del cine misceláneo y supera la autoconciencia de la especificidad cinematográfica presente en películas de Luis César Amadori. El film propone un examen del proceso de configuración y evolución del sistema misceláneo, que intenta historiar el nacimiento del circo criollo, las mezclas circo-teatro, el pasaje al teatro, las mezclas con el tango y, finalmente, los intercambios entre el cine y el circo que cierran el relato. De este modo, se genera un efecto de síntesis y de autoconciencia del proceso estético que nos permite ubicar a *La cabalgata del circo* como una culminación de la tercera fase.

En 1945 el sistema misceláneo había alcanzado su agotamiento, si bien esporádicamente films remanentes recurrían a los intercambios. En ese marco, la película se postulaba a sí misma como el fin de ese proceso además de testimoniarlo. El cine, luego de reconocer su genealogía popular miscelánea (circo-sainete-tango) y de ubicarse en su culminación, intentaba afirmarse y, al mismo tiempo, independizarse.

## CONCLUSIONES

La configuración de un sistema misceláneo de representación propio del sainete criollo y de los comienzos del cine sonoro argentino, ha quedado demostrada a través del recorrido teórico e histórico trazado en los diversos capítulos de nuestra tesis. Por lo tanto, hemos señalado de qué manera un conjunto de textos, inicialmente correspondientes al sainete, produjeron otros textos que dieron origen a las siguientes fases del género chico y del cine, conformando un sistema textual. Dicho sistema misceláneo se caracteriza por la heterogeneidad de representaciones, así como por las apropiaciones, intercambios y préstamos entre diversas manifestaciones populares. De este modo, hemos estudiado de qué manera se constituyen los géneros populares: a partir de procesos híbridos, complejos y dinámicos, en lugar de describir una sustancia popular homogénea y fijarla a un modelo único. En éstos se combinan tendencias que apuntan hacia la autonomía cultural, junto a valores y prácticas que pueden ser hegemónicos, por lo cual es posible concluir que no es factible concebir a las textualidades populares de un modo esencialista o en estado puro. Asimismo, hemos planteado las relaciones de dominación cultural en las que se encontraban inmersos el sainete y el cine argentinos. El desprecio ante los procedimientos misceláneos que generalmente planteaba el discurso periodístico: las críticas hostiles, los gestos de exclusión, los rechazos, nos permitieron conocer el comportamiento del público, distinguir los aspectos que procedían de la cultura popular, el lugar subalterno que ocupaban estas producciones y las tensiones que generaban en el campo cultural.

El sistema misceláneo de representación posee una compleja y fructífera evolución interna. Sus antecedentes se encuentran en las primeras manifestaciones populares: el circo criollo, la cinematografía argentina de los primeros tiempos y los inicios del género del sainete. Luego, se desarrolla un proceso dinámico que abarca desde el sainete *Los disfrazados* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco, hasta la película *La cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici). Por lo tanto, la reformulación del período por medio del estudio del sistema misceláneo, nos permitió iluminar una extensa evolución que parte del circo criollo, continúa en *Los disfrazados*, abre la fase de mayores intercambios a partir de las mezclas con el tango canción en el sainete *Los dientes del perro* (1918), de José González Castillo y Alberto Weisbach, hasta llegar a las primeras películas sonoras como *¡Tango!* (1933, Luis



Moglia Barth) y *Los tres berretines* (1933, Equipo Lumiton), cuyos intercambios y apropiaciones se continúan y renuevan en diversos textos filmicos de la primera década. De esta forma, hemos destacado los usos de las culturas populares urbanas que efectuaban el sainete y el cine, constituyendo un repertorio de procedimientos consolidados a lo largo de la evolución de los géneros. En este sentido, hemos señalado las influencias recíprocas y las apropiaciones más que practicar el análisis del sainete y del cine como un continente popular homogéneo.

La primera fase denominada de “miscelánea de representaciones” se consolidó a partir de 1906 con el sainete *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, en el que se fusionaron el innovador viraje hacia lo tragicómico, los intercambios con manifestaciones culturales populares como el tango y la configuración de un sistema propio de representaciones heterogéneas que constituía la imagen del mundo social ofrecida por el género. En la primera fase, desarrollada especialmente en el sainete, el carácter misceláneo se manifestó en la consolidación de un sistema de representaciones cuyo rasgo sobresaliente consistió en la heterogeneidad: inmigrantes, criollos, trabajadores, trabajadoras, artistas, anarquistas, compadritos, milonguitas, ladrones y vividores. Las representaciones que se configuran en dicho género poseen una relación dinámica con el mundo social, se constituyen como imágenes que los grupos o sectores ofrecen de sí mismos generando luchas simbólicas, así como cumplen una función ordenadora frente a los continuos cambios sociales propios de la etapa histórica.

Si bien, la primera fase se distinguió por el empleo de una miscelánea de representaciones, tempranamente comenzaron a efectuarse intercambios moderados con diversas manifestaciones populares tales como el tango –por medio de la inclusión de los ambientes, la música y la coreografía-, el circo, la revista porteña y referencias a la cinematografía, especialmente en los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco, que se constituyeron como textos que imprimían dinamismo en el sistema.

En las siguientes fases, el sistema misceláneo se desarrolló tanto en el sainete como en el cine, el cual consistió en una práctica de permanentes préstamos, apropiaciones e intercambios: mutuos y con otras manifestaciones populares como el tango, el circo, la revista porteña, las narraciones semanales, o bien extra artísticas como las prácticas deportivas y otros saberes de las culturas populares. Las principales mezclas fueron las

efectuadas entre el sainete y el tango, puesto que entablaron un diálogo permanente que determinó los intercambios más relevantes, los cuales impulsaron y ampliaron las posibilidades hacia nuevos préstamos. De este modo, se intensificaron y se convirtieron en verdaderas apropiaciones mutuas a partir de la innovadora inclusión de un tango canción en el sainete *Los dientes del perro* (1918), de José González Castillo y Alberto Weisbach, que dio lugar a la segunda fase que denominamos de “intercambios y prácticas de mezcla entre manifestaciones culturales populares”. A partir de allí, las mezclas con el tango canción se extendieron notablemente en los años veinte, además de intensificarse otros intercambios como aquellos entre el sainete y el cine, el sainete y el deporte, el cine y el tango, a los que se agregaron los cruces con la revista porteña, las narraciones semanales y el circo. En efecto, se trataba de un sistema misceláneo de representación, que en su segunda fase se tornó dominante en el sainete y planteaba una mixtura de textos culturales de gran variedad estética y temática. La tercera fase comenzó en 1933 y se prolongó a lo largo de los diez primeros años hasta 1945, en la que continuaron aquellas prácticas de mezcla que sufrieron cambios y evoluciones, por lo cual la denominamos fase del “cine sonoro misceláneo”. En ésta se desarrolló un proceso que partió de las primeras experiencias del cine sonoro caracterizadas por una identidad miscelánea y aún carentes de una especificidad propia, hasta alcanzar una mayor autonomía, autoconciencia y afirmación de la identidad del medio cinematográfico.

En la primera parte hemos desarrollado el estudio de los antecedentes del sistema misceláneo de representación. Entre las primeras manifestaciones culturales populares, de fines del siglo XIX y comienzos del XX, es posible distinguir la presencia de intercambios que permiten postular al período como antecedente de la configuración del sistema aquí estudiado. Al indagar las primeras mezclas que se concretaron en el circo, concluimos que su carácter misceláneo provenía tanto de la heterogeneidad de prácticas escénicas como de los tempranos intercambios, que consistieron en los cruces: circo-teatro culto y popular-espectáculos ópticos. Asimismo, el circo colaboró con la construcción de un público para el espectáculo popular. El circo fue una matriz de los que luego pasarían a ser algunos elementos de la puesta en escena del sainete criollo y del cine de los primeros tiempos. Tal fue el caso de la incipiente configuración del modelo del actor popular y de las pantomimas. Estas últimas planteaban una forma de mezcla teatro-circo, además de resultar

innegable su cercanía con la que más tarde sería la puesta en escena de la cinematografía de los primeros tiempos, por lo cual hemos privilegiado su estudio como antecedente del espectáculo popular que se desarrollaría más tarde. A partir de nuevas fuentes aportadas por nuestra investigación, hemos señalado el proceso de incorporación de elementos de la cultura criolla en las formas de circo europeo y el afianzamiento del espectáculo pantomímico, el cual comenzó con la pantomima gauchesca unipersonal *El gaucho porteño* (1859), de la Compañía Ecuestre y gimnástica de Alejandro Loande y finalizó con *Juan Moreira* (1884), de los Podestá en el circo de los hermanos Carlo.

En el transcurso del siglo XIX, se desarrollaron espectáculos ópticos que pueden ser considerados antecedentes de la cinematografía de los primeros tiempos. Estos eran ofrecidos en los circos y en las salas de vistas ópticas, por lo cual planteaban tempranos intercambios entre el espectáculo circense y las manifestaciones audiovisuales previas al nacimiento de la cinematografía. Hemos hallado documentos de un número óptico denominado “sombras fantasmagóricas”, que era parte de una función circense de 1883 (*La Nación* 15-7-1883, “Los ilusionistas”), que demuestra la existencia de dichos intercambios y la presentación de números ópticos anticipadores de lo que más tarde sería el espectáculo del cinematógrafo.

Los primeros años de la cinematografía en Buenos Aires se desarrollaron en un momento pleno de manifestaciones culturales populares que establecieron continuos intercambios y préstamos. Nuestra tesis sostiene que la primeras fases de nuestra cinematografía se sirvieron especialmente de las vistas ópticas, del espectáculo de circo, del teatro gauchesco y del sainete. Luego, en los años veinte se configuró una mayor autonomía, no obstante, aún se establecieron intercambios con el tango, además de continuar tomando en préstamo elementos del sainete. Como ya señalamos, en la puesta en escena circense se empleaban innumerables “efectos atraccionales”, en el mismo sentido que los utilizó más tarde la cinematografía en sus imágenes: gran número de intérpretes en escena, explosiones, metamorfosis mágicas, persecuciones a caballo, pruebas acrobáticas, peleas con cuchillos y bailes. Asimismo, las puestas en escena de diversos sainetes fueron reproducidas y captadas con reducidas intervenciones filmográficas. Por lo tanto, las dos primeras décadas de la cinematografía nacional, se constituyeron a partir del procedimiento de la atracción, los tópicos y representaciones que procedían de otras series artísticas

populares de la época, aspecto que además de evidenciar que la configuración de una especificidad narrativa aún se hacía esperar, permite plantear la existencia de intercambios estéticos tempranos que más tarde continuarían evolucionando. La cinematografía argentina de los primeros tiempos, en sus fases iniciales pertenece al paradigma cultural del espectáculo escénico del siglo XIX y principios del XX: el circo criollo y el teatro (nativismo y sainete criollo). Más tarde, en la década del veinte alcanza una mayor especificidad, tal como lo demuestran los films de José Agustín Ferreyra.

Asimismo, las posteriores mezclas sainete-circo y cine sonoro-circo, estudiadas en el último capítulo, centralmente, a partir del análisis de *La cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici), evidencian el entramado textual circo-sainete-tango-cine que recorre la totalidad del período en el que se desarrolla el sistema misceláneo.

La génesis del sainete criollo a partir del modelo hispano, plantea un proceso que parte de las primeras compañías españolas que participaron de puestas en escena en nuestro medio, contiene a las escenificaciones híbridas de los primeros textos nacionales, hasta alcanzar a la compañía criolla de los Podestá y la configuración de una poética de actuación nacional. Para ubicarnos en el género estudiamos el primer modelo del sainete festivo, desde Nemesio Trejo, más cercano al modelo hispano, hasta los primeros textos de José González Castillo, cuya producción es fundamental en tanto introdujo un cambio radical en la forma de representación de lo popular, que contribuyó a la nacionalización del género. En efecto, la compenetración con el punto de vista popular se intensificó en *El retrato del pibe* (1908), con el empleo del lunfardo que consiste en una apropiación de la oralidad popular, el cual no se restringe únicamente a los diálogos de los personajes sino que se extiende a los textos de las didascalias, zonas significativas desde las cuales el autor podría evidenciar un uso "correcto" del lenguaje y una distancia con respecto al lenguaje marginal de los personajes. De modo que, el proceso de nacionalización del primer modelo del sainete, transitó un desarrollo que partió de la visión condenatoria y distanciada predominante en el modelo hispano, hasta alcanzar la apropiación de las culturas populares en el género chico criollo, sin la mediación de una mirada moralizante o proveniente de la superioridad de la cultura dominante, tal como sucedía en una gran parte de los sainetes españoles. Dos perspectivas de representación de lo popular, con sus respectivos matices, fueron características a partir del primer modelo cómico y sentimental: miserabilista y

populista, las cuales se continuarían en el transcurso posterior del género. Por lo tanto, hemos indagado el primer modelo festivo desarrollado en los comienzos del género, en una etapa de transición hacia la configuración definitiva del sainete criollo, en la que ya es posible percibir el proceso de apropiación de elementos de las culturas populares que más tarde continuaría desarrollándose en el seno del sistema misceláneo de representación.

El sainete representó al nuevo grupo social de los sectores populares urbanos y se apropió de esa cultura barrial que se estaba desarrollando, además de posibilitar los contactos entre dicha cultura y la del centro. Nuestra tesis plantea que la función del teatro fue central en dicho proceso de intercambios barrio-centro, ya que por medio de las escenificaciones de los sainetes en la calle Corrientes se trasladaron las representaciones y diversos aspectos de la cultura barrial a esa zona céntrica de la ciudad. En la década del veinte ambas culturas se encontraban sumamente compenetradas.

Es posible considerar al autor Carlos Mauricio Pacheco como uno de los principales exponentes de la primera fase del sistema misceláneo de representación. Por un lado, en sus textos plasmó un sistema de representaciones misceláneo como imagen del mundo social: milongueras, compadritos, trabajadores, ladrones, inmigrantes, artistas y anarquistas. Pacheco las moldeó a su manera y las empleó en su máxima expresión, en el sentido de explotar su carácter intensamente heterogéneo y su capacidad de representar a cada grupo social. Por otro lado, es posible considerar a Pacheco fundador de las primeras mezclas y préstamos entre diversas manifestaciones populares, que comenzaron a efectuarse de modo incipiente en la primera fase y, posteriormente, se desarrollaron en la segunda fase. Por lo tanto, en los textos se recurre a un sistema misceláneo de representaciones para delinear a los sectores populares por medio de la diversidad, entre las cuales la figura del trabajador cobra importancia en función de caracterizar al barrio; dicha imagen se configura de modo contrapuesto a las figuras de los compadritos y ladrones, además de la figura de la milonguera que generaba tensiones en el mundo del barrio, cuya representación se asocia al deseo de ascenso social inmediato y al centro. Pacheco apostó a la ética del trabajo como identidad de los sectores populares, la cual se afirmaba en la creencia en la rápida movilidad ascendente existente en la sociedad argentina. Estas representaciones del barrio aquí condensadas, a su vez viajaban al centro y producían apropiaciones y tensiones,

además de posibilitar intercambios y contactos barrio-centro, asumiendo lo popular suburbano.

Las figuras de la milonguera, los compadritos y los ladrones presentes en innumerables obras del género, remiten a sectores sociales de la periferia que transitan un proceso de exclusión social similar al de los inmigrantes. A través de estas representaciones, los sainetes de Alberto Novión ponían de manifiesto la contracara del ansiado ascenso y del progreso, cuyo sentido excedía la acotada función caricaturesca, costumbrista o melodramática que poseían, generalmente, en los sainetes de Alberto Vacarezza. La textualidad del sainete ofrecía otra percepción del artista. Los sainetes postulaban que la producción cultural por parte de los sectores populares era posible y proponían autorrepresentaciones que buscaban construir y legitimar las nuevas figuras del artista popular. Estas se plasmaron a partir de la apropiación de aspectos de la cultura popular, intentando a través de la recuperación de la oralidad traducir algo de esa cultura, además de poner en escena formas, espacios y sujetos vinculados a las prácticas populares. Dichas representaciones se constituían a partir de los recursos de actuación del sainete que valoraban más las destrezas corporales que la dicción verbal y la palabra, y en este sentido se apartaban de la cultura letrada. Además, se proponían intercambios con otras manifestaciones de la periferia cultural, tales como el tango que provenía de los suburbios, del prostíbulo, de los cafés de barrio y en un comienzo fue impugnado por el baile. De acuerdo a la noción de representación, los sainetes exhibían las diversas relaciones que los individuos o los grupos mantenían con el mundo social y proponían una imagen de sí mismos. Ante las recurrentes representaciones de artistas en los sainetes de Alberto Novión, es posible pensar una vinculación entre dichas representaciones y el proceso de configuración que atravesaba el campo teatral, con sus necesidades de plasmación y legitimación de sus componentes en una primera etapa de profesionalización. Dichas representaciones exhibían la presencia de un nuevo grupo, que pugnaba por ocupar un lugar en el campo teatral. Se configuraron por medio de tres dispositivos centrales: las autorrepresentaciones, los dispositivos político-gremiales y la industria editorial popular.

Si bien, en estas textualidades predomina cierto populismo simplificador, los sainetes se constituyen a partir del sistema de representaciones misceláneo en los que era ostensible otra percepción del mundo dicotómica respecto de la de la elite, así como sus

textos plantean la valoración de las manifestaciones culturales populares subalternas, tales como la apropiación del tango, del lunfardo, de la oralidad y del humor. Los textos dramáticos y espectaculares podían apelar al mundo de las luchas políticas y de los inmigrantes, apostando a la integración de estos sectores por medio de recursos como la heterogeneidad enunciativa a partir de la incorporación del discurso anarquista, el lunfardo o el cocoliche. Frente a la búsqueda de homogeneidad y de la disolución de las peculiaridades de los distintos inmigrantes en una nueva nación, impulsada por sectores de la elite, el sainete por medio de su miscelánea de representaciones proponía imágenes del mundo que subrayaban la diversidad y la heterogeneidad de cada grupo.

Armando Discépolo en sus sainetes pone en cuestión el sistema misceláneo de representaciones. Por medio de recortes, desplazamientos y reelaboraciones, toma distancia de la perspectiva populista propia del sainete y plantea una conciencia de las relaciones de dominación en las que la cultura popular está inserta que no se registra en la mayoría de las obras del género. A la vez, se concentra especialmente en la figura del inmigrante para elaborar una imagen diferenciada que admite una visión crítica respecto de la imagen de una sociedad móvil y abierta plasmada en la época. A estas representaciones, las forja de modo genuino, a partir de la apropiación de las prácticas y los materiales propios de las culturas populares.

Las imágenes, en los sainetes, superaban la reproducción mecánica y proporcionaban representaciones que poseían una fuerza activa y ordenadora respecto de las experiencias de la nueva y cambiante realidad social, ofrecían dimensiones de las culturas populares ausentes en las "bellas artes" y proponían una lectura tanto cómica como capaz de pensar las relaciones sociales. La miscelánea de representaciones, adquirió diversas significaciones en el marco de los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco, José González Castillo, Alberto Novión y Alberto Vacarezza, hasta alcanzar una resemantización en los sainetes de Armando Discépolo. En estrecha vinculación con dicho sistema misceláneo, los sainetes plasmaron diversas imágenes del Buenos Aires de la inmigración masiva, tales como la del mundo como carnaval, el mundo como un cambalache y el mundo como una Babilonia, que se elaboraron a partir de materiales propios de las culturas populares (la fiesta de carnaval, los espacios y prácticas populares,

las metáforas construidas a partir de la cocina popular y la oralidad que evidenciaba la mixtura idiomática).

En la segunda parte de la tesis tratamos la segunda y la tercera fase del sistema misceláneo, en el sainete y en el cine. La evolución a partir de la inclusión del tango canción, dando lugar a la segunda fase del sistema misceláneo, se produjo con la unión entre *Los dientes del perro* (1918), de José González Castillo y Alberto Weisbach y el tango canción “Mi noche triste” de Pascual Contursi y Samuel Castriota. La participación del sainete fue esencial en el proceso de refuncionalización sentimental que transitó la música popular urbana a partir del desarrollo del tango canción. A partir de estos cruces, se produjo un pasaje del conventillo al cabaret, que era una representación de los deseos de ascenso, así como el paso a una identidad popular ya no recluida en el conventillo sino en contacto con otras clases e intentando elevarse. Estas representaciones en pugna, también vigentes en el mundo social urbano de la época, expresaban las tensiones entre la cultura popular y la dominante.

Se trató de un período de múltiples mezclas entre manifestaciones populares, que produjo artistas polifacéticos, además del desarrollo de otros medios de destacada incidencia cultural que también coincidían en el carácter misceláneo. A partir de los primeros cruces con el tango canción, en los años veinte los intercambios con este último y con otras manifestaciones se volvieron sistemáticos y se practicaron asiduamente entre la mayor parte de los autores del género, tanto en las producciones de autores pioneros como Carlos Mauricio Pacheco, así como de otros autores destacados del género tales como Enrique García Velloso, José González Castillo, Alberto Novión, Roberto Cayol y Alberto Vacarezza. A estos últimos se agregaban aquellos que desarrollaron sus producciones fundamentalmente alrededor de estas mezclas con el tango, tales como Alberto Weisbach, Samuel Linning, Manuel Romero, Pascual Contursi y Enrique Santos Discépolo. Los sainetes de Armando Discépolo mantuvieron distancia con respecto a la segunda fase del sistema misceláneo.

A su vez, a partir de nuestra investigación se ha comprobado la diversidad de la producción cultural popular del período, demostrando que la innovación y la experimentación no son patrimonio exclusivo de la cultura alta. La incorporación de nuevas fuentes, que habían sido desconsideradas en los estudios sobre el tema, demuestran la



existencia de originales intercambios estéticos entre el sainete y la cinematografía, así como entre el sainete y las prácticas deportivas. Se trata de un conjunto de sainetes de Manuel Romero, presentados como “piezas con un intermedio cinematográfico”, que además incluían tangos o elementos del deporte: *El gran premio nacional* (1922), *El ganador de la copa de oro* (1923) y *¡Patotero, rey del bailongo!* (1923). A estos últimos se agregan otros ejemplos, entre los que se encuentran aquellos sainetes que incorporaban exhibiciones deportivas, tales como *El campeón de box* (1921), de Florencio Parravicini y *El knock-out del campeón* (1922), de Telémaco Constestáble y J.C. Traversa, que incluían la participación de el campeón sudamericano de box Luis Firpo. Con respecto a los intercambios con el tango, es posible apreciar múltiples formas de mezcla, un modo novedoso que fue desconsiderado en los trabajos sobre el tema, fue el que practicaron Enrique Santos Discépolo y Armando Discépolo. En la temporada del año 1930 en la que el primero participó como actor en la Compañía Argentina Armando Discépolo, en lugar de incluir el tango en el interior del sainete, propusieron una sección musical diferenciada en el programa denominada: Espectáculos de “El grillo”, presentada a continuación de la puesta en escena teatral, tal como sucedió en una puesta en escena de *Babilonia*, de Armando Discépolo. Más tarde, Enrique Santos Discépolo se apropió de otro género popular como el de la revista porteña, en una obra aún inédita compuesta por múltiples números denominada *Wunder bar* (1933), de Herzoc-Farkas, adaptada y realizada por una compañía dirigida por Enrique y Armando Discépolo. La puesta en escena intentó transformar la sala del teatro en un cabaret, a partir de un empleo del espacio completamente renovador para la época, extendiéndolo más allá de los límites del escenario. Ello demuestra que en el teatro popular no todo era tradicional y subsidiario sino que también existía el cambio y la innovación. Los efectos misceláneos del tango en el sainete fueron investigados a fondo en los sainetes de Pascual Contursi, los cuales originaron una mixtura entre lo dramático y la poesía popular. En el sentido inverso, sus tangos también sufrieron las mezclas con el sainete, en tanto se trataba de microrelatos que se apropiaban de las representaciones y los procedimientos estéticos del género chico.

El tango –en forma de canción, música y baile- cumple funciones poéticas, dramáticas y narrativas, así como festivas, cómicas, sentimentales o críticas, además de ser incluido entre otros elementos de representación de lo popular. Los sainetes y films

despliegan las matrices de teatralidad del tango, materializan el ambiente y las representaciones, de este modo, ofrecen un marco escénico que otorga mayor fuerza dramática al tango y, por su parte, éste último, aporta su síntesis poética.

Los sainetes misceláneos de Pascual Contursi y Alberto Vacarezza a partir del rechazo al cabaret y la concentración de figuras del barrio, y, por otra, los de Manuel Romero, por medio de la postulación de la reforma moral de la milonguita y del patotero, profundizaron el proceso de refuncionalización del tango canción en la década del veinte. Es decir que, se trató de un uso sentimental y moral de las culturas populares urbanas por parte del sainete que más tarde se continuaría en el cine, que al mismo tiempo permiten percibir la pervivencia de algunos restos o huellas del origen popular y prohibido del mismo, imposibles de borrar. Las experiencias de mezcla de Enrique Santos Discépolo aportaron novedades, por medio de los aspectos críticos y grotescos de su poesía, que ampliaron los tópicos del tango canción más allá de lo sentimental hacia lo social y hacia un sentido existencial, lo cual se trasladó a los sainetes misceláneos.

Las mezclas con el tango fueron el principio constructivo de gran parte de la producción cinematográfica de la primera década del cine sonoro. El carácter de artistas polifacéticos de Manuel Romero y Enrique Santos Discépolo -en este sentido los más emblemáticos-, posibilitó esta práctica de intercambios sin necesidad de recurrir a otros colaboradores: poetas de tango, directores de teatro, revista y cine, autores dramáticos, guionistas y en el caso del segundo compositor y actor. Estas mezclas proponían una sintaxis heterogénea a la prescripta por las regulaciones hegemónicas. En efecto, dicha simbiosis se realizaba entre géneros considerados menores o "subalternos" por la cultura legítima.

En el ámbito de las mezclas entre el cine y el tango también se presentaban originales intercambios. Estos podían implicar desvíos respecto del canon clásico, tal fue el caso de *Tres anclados en París* (1937, Manuel Romero). En el epílogo del film, se presentan las determinaciones fundamentales de las relaciones misceláneas entre el tango, el sainete y el cine, en tanto la escena se propone como una síntesis temática y estilística de los mismos. Se trata de un final sombrío, que posee cierto pesimismo, marcado por el clima del tango. Es decir que, la fusión del cine y el tango podía aportar cierto escepticismo, acompañado de un costado existencial que recalca la soledad de cada personaje. Decimos

que se trata de un final que toma una distancia, si bien moderada, respecto de la clausura clásica, justamente, por el cambio de iluminación, la ruptura de la frontalidad compositiva y el alejamiento del final de consuelo. La última escena del film *Carnaval de antaño* (1940, Manuel Romero), es un particular concentrado de las mezclas cine-tango, en tanto los diálogos citan versos de “Margot”, de Celedonio Flores y al mismo tiempo acompaña la escena la música de “Esta noche me emborracho”, de Enrique Santos Discépolo, concretándose una mixtura entre Romero, Flores y Discépolo. Asimismo, en diversos films, los tangos de Enrique Santos Discépolo introducen sentidos críticos respecto de la situación social y política de década del treinta.

Las secuencias de apertura y cierre de las películas cumplen una función enunciativa de localización del film en el seno de las culturas populares. Estas son zonas en las que el narrador implícito se expresa y postula una adhesión a las manifestaciones populares, además de encuadrar al film estéticamente en el sistema misceláneo. El sistema de personajes se sustenta en las representaciones paradigmáticas del sainete, es decir, se trata de representaciones de los sectores populares, si bien el proceso de argentinización y otros cambios sociales como la ampliación de la clase media, se hacen presentes en los films al destacar las representaciones de porteños e incorporar las figuras de profesionales y empleados típicas de este sector en aumento, así como las nuevas representaciones de mujeres. Aún así, en el cine misceláneo cómico y sentimental existen escasas marcas referenciales que en forma directa remitan a la década infame, en tanto que, generalmente, se refugia en el viejo mundo del sainete.

Los intercambios cine-tango transitaron una evolución que comienza con la hegemonía de las prácticas de mezcla y del predominio de la identidad miscelánea que fueron estudiados en films de Manuel Romero, Luis Moglia Barth, Mario Soffici, Leopoldo Torres Ríos y Enrique Santos Discépolo, hasta llegar a las primeras referencias al propio cine en las películas con tangos de Luis César Amadori, en las cuales es posible entrever un proceso de autoconciencia y de afirmación de la identidad del propio medio que fue señalando el fin del sistema misceláneo y de aquella necesidad de ceder la voz a otras manifestaciones populares. Por lo tanto, tal como sucedió en el cine argentino de los primeros tiempos, caracterizado por una identidad múltiple, nuevamente, una porción importante de la producción de la primera década de inicio del cine sonoro se caracterizó

por lo misceláneo más que por una especificidad. Si bien esta última era mayor que en los primeros tiempos, en tanto en los años veinte había alcanzado la fase de integración narrativa que permitía cada vez más una forma propia de articulación de la puesta en escena y del relato, es posible pensar al cine misceláneo de los años treinta como la última fase de manifestaciones populares anteriores, especialmente, del sainete y sus prácticas de intercambio. Asimismo, hemos estudiado los diversos grados de apropiación del modelo clásico de Hollywood por parte del cine misceláneo.

Los intercambios entre el sainete y el cine, deben ser entendidos en el marco del comienzo del sonido, etapa en la que se tiende a entablar contactos con otras industrias culturales relacionadas con diversas tradiciones sonoras: la fonografía, la radio y el sainete teatral. Predominaron tanto las adaptaciones de sainetes como las apropiaciones de los procedimientos del género: la miscelánea de representaciones, los artificios del actor popular y las prácticas de mezcla que fueron intensificadas así como sufrieron renovaciones. Los contactos más directos y sistemáticos con el sainete fueron practicados por los films de Leopoldo Torres Ríos, Luis Moglia Barth y Manuel Romero.

El empleo de delegaciones narrativas se presenta de modo constante en los textos fílmicos. El cine cede su voz a otras manifestaciones populares, en tanto se trata de la primera década del film sonoro que se encuentra inmersa en el sistema misceláneo. En esta tercera fase aún está en proceso la configuración de un sistema de representación autónomo y, por lo tanto, todavía el cine apela a otras series populares, tales como el sainete, la revista porteña, el tango, el circo y el deporte. En efecto, estos textos plagados de una multiplicidad de voces generan una heterogeneidad discursiva. Se trata de una polifonía proveniente de las diversas manifestaciones culturales puestas en juego, que demuestra la presencia de un sistema misceláneo de representación característico de los géneros populares. Luego de los diez primeros años del cine sonoro, la identidad miscelánea se diluye y se torna intermitente, ese agotamiento se plasma en el film *La cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici), que plantea una síntesis del proceso y se ubica en su culminación con el fin de afirmar la autonomía del cine.

En definitiva, tanto el sainete como el cine que aquí estudiamos elaboraron una estética que no ofrecía dificultades, de repetidas fórmulas narrativas, recursos humorísticos y afectivos, que dejaba al espectador sin demasiadas incertidumbres, si bien las operaciones

de intercambio que empleaba demuestran que no existía un consumo pasivo, ya que eran necesarios ciertos saberes y hábitos culturales. Asimismo, no se caía en una excesiva simplificación, en tanto se podían plantear cuestiones sociales, sentidos críticos y proporcionar valores propios.

Los sainetes y los films aquí estudiados son un capítulo central de la historia del teatro y del cine argentinos, puesto que se trató de un momento inédito en cuanto al contacto que se estableció entre las culturas populares y las manifestaciones artísticas. Los mismos, configuraron imágenes cuya potencia simbólica persiste en nuestra cultura y aún continúan reciclándose en nuevos textos, puestas en escena y films.

## FUENTES

### A. CORPUS DE SAINETES

*La fiesta de don Marcos* (1890), *Los óleos del chico* (1892), *El registro civil* (1895), *Los devotos* (1900), *Los vividores* (1902) y *Las mujeres lindas* (1916), Nemesio Trejo.

*Gabino el Mayoral* (1898), Enrique García Velloso; *El club Pueyrredón* (1926), Enrique y Armando García Velloso; *Bohemia Criolla* (1902), Enrique de María; *El debut de la piba* (1916), Roberto Cayol.

*Fumadas* (1902), *Los distraídos o la torta de la novia* (1903), *Abajo la careta* (1902) y *Cataplasmas* (sin fecha), Enrique Buttaró.

*El retrato del pibe* (1908), *Entre bueyes no hay cornadas* (1908), *La serenata* (1911), *Yunta brava* (1919, fecha de publicación) y *Las nuevas ideas* (1920, fecha de publicación), José González Castillo; *Acquaforte* (1917), José González Castillo y Alberto Weisbach; *Los dientes del perro* (1918) José González Castillo y Alberto Weisbach; *Pocas ganas* (1925) de José González Castillo y Francisco E. Collazo; *Chirimoya* (1930), José González Castillo y García Velloso.

*Peluquería y cigarrería* (1915), *La fonda del pacarito* (1916), *El rincón de los caranchos* (1917), *Cuidado con los ladrones* (1918), *El Cabaret Montmartre* (1919), *Te quiero porque sos reo* (1927), *El trovador de Pompeya* (1929), *Se vamo a Montmartre* (1929) y *Don Chicho* (1933), Alberto Novión.

*¡A trabajar caballeros!* (1919) y *La ilusión de Sabatucci* (1921), Manuel Romero; *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1926), Manuel Romero y Mario Benard; *Gran circo Rivolta* (Colección de fieras) (1928), Manuel Romero.

*El viaje aquél* (1914) y *El guarda 323* (1915), Rafael De Rosa y Armando Discépolo; *El movimiento continuo* (1916) de Armando Discépolo, Mario Folco y Rafael José de Rosa; *Mustafá* (1921), Armando Discépolo y Rafael José de Rosa; *L' Italia Unita* (1922); *Giácomo* (1924) (comedia asainetada), Rafael De Rosa y Armando Discépolo; *Babilonia* (1925), Armando Discépolo.

*Los escrushantes* (1911), *Tu cuna fue un conventillo* (1920), *El conventillo de la paloma* (1929) y *Cuando un pobre se divierte* (1921), Alberto Vacarezza.

*Los disfrazados* (1906), *Los tristes o gente oscura* (1906), *Don Quijano de la Pampa* (1907), *Los fuertes* (1909), *La ribera* (1909), *Las romerías* (1909), *De hombre a hombre* (1910), *El pan amargo* (1911), *Pájaros de presa* (1912), *Barracas* (1917), *La fonda de la estación* (1918, fecha de publicación), *Tangos, tongos y tungos* (1918), *La boca del Riachuelo* (1919), *Don Quijano de la Pampa* (1922, fecha de publicación), *El otro mundo* (1922) y *Ropa vieja* (1923), Carlos Mauricio Pacheco.

#### *Representaciones de anarquistas:*

*Los disfrazados* (1906), Carlos Mauricio Pacheco

*La fonda del pacarito* (1916), Alberto Novión

*Maximalismo* (1919), Josué A. Quesada

*Las nuevas ideas* (1920, fecha de publicación), José González Castillo

*Al que nace barrigón es al fludo que lo fajen* (1921), Jorge Dowton y Luis Rodríguez Acasuso

*La ilusión de Sabatucci* (1921), Manuel Romero

*La bomba* (1923), Carlos Goicoechea y Rogelio Cordone

*La tierra del fuego* (1923), Carlos Mauricio Pacheco

*Te quiero porque sos reo* (1927), Alberto Novión

*Giácomo Mussolini (ácrata)* (1928), Antonio Bassi y Antonio Botta

### B. SISTEMA MISCELÁNEO EN EL SAINETE CRIOLLO

#### *1. Sainete y narraciones semanales*

*La vendedora de Harrods* y *Cuando el amor triunfa*, Josué A. Quesada

*La vendedora de Harrods*, Josué A. Quesada

## 2. Mezcla sainete-circo

*La morisqueta final* (1908), Carlos Mauricio Pacheco  
*El salto mortal* (1915), de José González Castillo y Carlos Schaeffer Gallo  
*Fábrica de artistas* (1915), de Juan Antonio Mones Ruiz;  
*Gran circo Rivolta* (Colección de fieras) (1928), Manuel Romero  
*El circo Arenas* (1921), de Enrique García Velloso  
*Bajo la lona del circo* (1930), Carlos De Paoli  
*Pasen a ver las fieras* (1930), de Alberto Novión  
*La muchacha del circo* (1932), Alberto Novión

## 3. Mezcla sainete-tango

*Los dientes del perro* (1918), José Gonzalez Castillo y Alberto Weisbach  
*El cabaret Montmartre* (1919), Alberto Novión  
*Armenoville* (1920), Enrique García Velloso  
*Delikatessen Hause (Bar Alemán)* (1920), Alberto Weisbach y Samuel Linnig  
*La borrachera del tango* (1921), Elías Alippi y Carlos Schaeffer Gallo  
*El tango de la muerte* (1922), Alberto Novión  
*El otro mundo* (1922), Carlos Mauricio Pacheco  
*Milonguita* (1922), Samuel Linnig  
*La canción de los barrios* (1934), Ivo Pelay y Francisco Canaro  
*Caferata* (1927), *Los distinguidos reos* (1926), *En el barrio de los tachos* (1926), *Primavera rea* (1927), *Martineta y Carpincho* (1924), *La polka de la silla* (1924) y *¡Quién fuera millonario!* (1925), Pascual Contursi; *¡Maldito cabaret! (o Cachito patotero)* (1926), P.Contursi y Pablo Suero; *¡Qué lindo es estar metido!* (1927), P. Contursi y Domingo Parra.  
*Cuando un pobre se divierte* (1921), *A mí no me hable de penas* (1923), *Todo el año es carnaval* (1924), *Chacarita* (1924), *Cortafierro* (1927), *En la escuela de los zonzos* (1927), *El corralón de mis penas* (1928), *El conventillo de la Paloma* (1929), *Soy el payaso Alegría* (1931) y *Villa Crespo* (1932), Alberto Vacarezza.  
*Percanta que me amuraste* (1920), Manuel Romero y Pascual Contursi; *El Bailarín del cabaret* (1922), *¡Patotero, rey del bailongo!* (1923) y *En el fango de París* (1923), Manuel Romero; *El rey del Cabaret* (1923), Manuel Romero y Alberto Weisbach.  
*El señor cura* (1920), Enrique Santos Discépolo y Miguel Gómez Bao; *Día Feriado* (1920), Enrique Santos Discépolo; *El hombre solo* (1921), Enrique Santos Discépolo; *Páselo cabo* (1922), Enrique Santos Discépolo y Mario Folco, *Mascaritas* (1924), Enrique Santos Discépolo; *Caramelos surtidos* (1931), Enrique Santos Discépolo; *Wunder bar* (1933), Herzoc-Farkas (Traductor: Ricardo Hicken).

## 4. Mezcla sainete-deporte

*Avanti Foot-Ball Club* (1918), Camilo Darthes y Carlos Damel  
*¡Pulgarín solo!* (1921), Ivo Pelay  
*El campeón de box* (1921), Florencio Parravicini  
*Los hinchas (Triunvirato Foot-ball Club)* (1929), José I. Robles y Alberto Cortazzo  
*La fija* (1922), Julio Escobar  
*El 72 a la cabeza* (1924), Antonio de Bassi y Antonio Botta  
*El Knock-out del campeón* (1922), Telémaco Contestábile y J.C. Traversa .  
*El gran premio nacional* (1922), Manuel Romero  
*El ganador de la copa de oro* (1923), Manuel Romero  
*Knock-out* (1924), Antonio Botta y Antonio De Bassi  
*El mago de Palermo* (1927), Enrique y Armando García Velloso  
*2' 37'' 1/5...* (1932), Manuel Romero  
*Los tres berretines (Típica-football y cine)* (1932), Nicolás de las Llanderas y Arnaldo Malfatti

### 5. Sainetes que incluyen films

*El gran premio nacional* (1922), *El ganador de la copa de oro* (1923) y *¡Patotero, rey del bailongo!* (1923), Manuel Romero

*El mago de Palermo* (1927), Enrique y Armando García Velloso

### 6. Sainetes y comedias asainetadas adaptados al cine

*Melgarejo* (1920), Florencio Parravicini

*Giácomo* (1924), Armando Discépolo

*Los muchachos de antes no usaban gomina* (1926), Manuel Romero y Mario Benard

*Gran circo Rivolta* (Colección de fieras) (1928), Manuel Romero

*El conventillo de la paloma* (1929), Alberto Vacarezza

*Los tres berretines (Típica-football y cine)* (1932), Nicolás de las Llanderas y Arnaldo Malfatti

*La canción de los barrios* (1934), Ivo Pelay y Francisco Canaro

## C. PRIMERAS FASES DE LA CINEMATOGRAFÍA NACIONAL

*Amalia* (1916, Enrique García Velloso)

*Nobleza gaucha* (1915, Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche)

*Hasta después de muerta* (1916, Florencio Parravicini, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche)

*Juan sin ropa* (1919, dirigida por George Benoit)

*La chica de la calle Florida* (1922, José Ferreyra)

*Perdón viejita* (1927, José Ferreyra)

## D. SISTEMA MISCELÁNEO EN EL CINE

### 1. Intercambios con el sainete, el tango, la revista

*Los tres berretines* (1933, Equipo Lumiton)

*¡Tango!* (1933), *Riachuelo* (1934), *Melgarejo* (1937), *Melodías porteñas* (1937), *Senderos de fe* (1938), *El último encuentro* (1938) y *Confesión* (1940), Luis Moglia Barth

*El alma del bandoneón* (1935), Mario Soffici; *Puerto nuevo* (1936), Mario Soffici y Luis César Amadori.

*Cuatro corazones* (1938), Enrique Santos Discépolo y Carlos Schlieper; *Caprichosa y millonaria* (1939), *Un señor mucamo* (1940), *En la luz de una estrella* (1941), *Fantasmas en Buenos Aires* (1942) y *Cándida, la mujer del año*, Enrique Santos Discépolo

*Luces de Buenos Aires* (1931), Adelqui Millar; *Noches de Buenos Aires* (1935), *El caballo del pueblo* (1935), *Radio Bar* (1936), *La vuelta de Rocha* (1937), *Tres anclados en París* (1937), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), *La muchacha del circo* (1937), *La rubia del camino* (1938), *Mujeres que trabajan* (1938), *La vida es un tango* (1938), *Muchachas que estudian* (1939), *Luna de miel en Río* (1940), *Isabelita* (1940), *Carnaval de antaño* (1940), *Yo quiero ser bataclana* (1941), *El tesoro de la isla Maciel* (1941) y *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942), Manuel Romero

*Madreselva* (1938), *Palabra de honor* (1939) y *La canción de los barrios* (1941), Luis César Amadori.

*El más infeliz del pueblo* (1941) y *La casa de los millones* (1942), Luis Bayon Herrera

*El conventillo de la Paloma* (1936), *Lo que le pasó a Reynoso* (1936), *Adiós Buenos Aires* (1937), *El sobretodo de Céspedes* (1939), *Los pagarés de Mendieta*, (1939) y *El mozo número trece* (1940), Leopoldo Torres Ríos

### 2. Intercambios cine-deporte

*Los tres berretines* (1933, Equipo Lumiton)

*Por buen camino* (1935, Eduardo Morera)



*El caballo del pueblo* (1935, Manuel Romero)  
*El cañonero de Giles* (1936, Manuel Romero)  
*El fabricante de estrellas* (1943, Manuel Romero)  
*Pelota de trapo* (1948, Leopoldo Torres Ríos)  
*El hincha* (1951, Manuel Romero)

### 3. Cine-circo

*La muchacha del circo* (1937, Manuel Romero)  
*La cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici)

#### **Otras fuentes consultadas:**

- a. Fotografías de puestas en escena de la época en el Archivo General de la Nación (AGN) y en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET).
- b. Críticas y artículos periodísticos en diarios y revistas. *El Nacional, La patria Argentina, El Diario, Caras y Caretas, La época, La República, Última hora, La Nación, La Prensa, Crítica, Democracia, Clarín, La República, La Argentina, La montaña, El diario español, La Unión, Libre palabra, La razón, El telégrafo, Tribuna, El día, La acción, El Radical, La Vanguardia, La Mañana, La verdad, Noticias graficas, El mundo, El Hogar, Comoedia, Sintonía, Cine Argentino, Comoedia Ilustrada, Guión, Imparcial Film, La Película, Heraldo del Cinematografista.*
- c. Programas y libretos de obras teatrales inéditas.
- d. Revistas de teatro que publicaban obras populares: *La Escena, Revista Teatral, Bambalinas, Teatro, El entreacto, El teatro argentino, El teatro Nacional, La novela cómica porteña, Argentores Revista Teatral.*

Las instituciones consultadas fueron: Biblioteca de Argentores (Libretos, Archivo de Crónicas y Programas teatrales); Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), (Archivos, fotografías y documentos); Museo del Cine (Archivo de recortes periodísticos); Archivo General de la Nación (AGN), (fotografías); Hemeroteca de la Biblioteca Nacional y del Congreso de la Nación; Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Visuales (Archivo de Videoteca y biblioteca); Coleccionistas Privados de Cine Argentino; Biblioteca Central y de los Institutos de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

## BIBLIOGRAFÍA

### a. Culturas populares

- Altamirano, Carlos (director), 2002. *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós.
- Bajtín, Mijail, 1974. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona: Barral.
- Barbero, Jesús Martín, 1993. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Bonfil Batalla, Guillermo, 1982. "Lo propio y lo ajeno: Una aproximación al problema del control cultural", en Adolfo Colombres (compilador), *La cultura popular*, México: Premia Editora.
- Bourdieu, Pierre, 1988. *La distinción*, Madrid: Taurus.
- Colombres, Adolfo, 1982. "Elementos para una teoría de la cultura de Latinoamérica", en Adolfo Colombres (compilador), *La cultura popular*, México: Premia Editora.
- De Certeau, Michel, 1996. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.
- , 1999. *La cultura en plural*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Eco, Umberto, 1998. *El superhombre de masas*, Barcelona: Lumen
- , 1999. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen.
- Ford, Aníbal; Rivera, J. y Romano, E., 1985. *Medios de comunicación y culturas populares*, Buenos Aires: Legasa.
- Ford, Aníbal, 1996. *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- García Canclini, Néstor, 1982. *Las culturas populares en el capitalismo*, México: Nueva Imagen.
- , 1984. "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?", *Punto de Vista*, Año VII, N° 20, mayo de 1984.
- , 1991. "Los estudios culturales de los '80 a los '90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina", *Punto de Vista*, Año XIV, N°40, julio-setiembre de 1991.
- , 1992. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Ginzburg, Carlo, 1986. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona: Muchnik.
- Gramsci, A., 1977. *Cultura y Literatura*, Barcelona: Península.
- Grignon, Claude y Passeron J.P., 1991. *Lo culto y lo popular*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hoggart, Richard, 1990. *La cultura obrera en la sociedad de masas*, México: Grijalbo.
- Imperatore, Adriana, 1999. "Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh", en Ana María Zubieta (compiladora), *Letrados Illetrados*, Buenos Aires: Eudeba.
- Margulis, Mario, 1982. "La cultura popular", en Adolfo Colombres (compilador), *La cultura popular*, México: Premia Editora.
- Monsiváis, Carlos, 1987. "La cultura popular en el ámbito urbano", en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, México: Gustavo Gili.

- Prieto, Adolfo, 1988. *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarlo, Beatriz, 1983. "La perseverancia de un debate", *Punto de vista*, Año VI, N° 18, Agosto de 1983.
- , 1992. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- , 1999. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*: Buenos Aires: Nueva Visión.
- , 2000. *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano, 1993. *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires: CEAL.
- Steinberg, Oscar, 1993. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel.
- , 2002. "Géneros", en *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós.
- Swingewood, Alan, 1979. *El mito de la cultura de masas*, México: Premia Editora.
- Williams, Raymond, 1980. *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.
- , 1982. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona: Paidós.
- , 1997. *La política del modernismo*, Buenos Aires: Manantial.
- Zubieta, Ana María (compiladora), 1999. *Letrados Ilustrados*, Buenos Aires: Eudeba.
- , 2000. *Cultura popular y cultura de masas*: Buenos Aires: Paidós.

#### *b. Historia Argentina. Historia Cultural*

- Armus, Diego, Juan Suriano y otros autores, 1984. *Sectores populares y vida urbana*, Buenos Aires: CLACSO.
- Armus, Diego (compilador), 1990. *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- , 2000. "El viaje al centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940", *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"* (Tercera Serie, n°22, segundo semestre de 2000), Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- , 2000 (b). "Mirando a los italianos. Algunas imágenes esbozadas por la elite en tiempos de la inmigración masiva" En Devoto, Fernando y Rosoli, Gianfausto (editores). *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos.
- Cattaruzza, Alejandro (Director), 2001. *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Chartier, Roger, 1990. "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones", *Punto de Vista*, N° 39.
- , 1994. *El orden de los libros*, Barcelona: Gedisa.
- , 1994. "George Dandin, ou le social en représentation", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, N°2 (Mars-Avril 1994), 277-309.
- , 1996. "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen", en *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manantial.

- , 1999. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona: Gedisa.
- Devoto, Fernando y Rosoli, Gianfausto, (editores), 2000. *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos.
- Di Tella, Torcuato; Germani, Gino; Graciarena, Jorge y colaboradores, 1965. *Argentina, sociedad de masas*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Falcón, Ricardo (director), 2000. *Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Godío, Julio, 1972. *La semana trágica de enero de 1919*, Buenos Aires: Hyspamérica.
- , 1973. *Historia del movimiento obrero argentino. Inmigrantes asalariados y lucha de clases. 1880-1910*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- González Leandri, Ricardo, 2001. "La nueva identidad de los sectores populares", Cattaruzza, Alejandro (director), 2001. *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Gutiérrez, Leandro y Romero, Luis Alberto, 1995. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Macor, Darío, 2001. "Partidos, coaliciones y sistema de poder", en Cattaruzza, Alejandro (director), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Oved, Iáacov, 1978. *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*, México: Siglo XXI.
- Páez, Jorge, 1976. *El conventillo*, Buenos Aires: CEAL.
- Romero, José Luis y Romero, Luis Alberto (directores), 1983. *Buenos Aires historia de cuatro siglos*, Buenos Aires: Abril.
- Saíta, Sylvia, 1998. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Spalding, Hobart, 1970. *La clase trabajadora argentina (Documentos para su historia (1890/1912))*, Buenos Aires: Galerna
- Suriano, Juan, 2001. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires. 1890-1910*, Buenos Aires: Manantial.
- Svampa, Maristella, 1994. *El dilema argentino: civilización y barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Viñas, David, 1971. *De los montoneros a los anarquistas*, Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.

### c. Análisis del discurso

- Authier-Revuz, J., 1984. "Heterogeneidad(es) enunciativa(s)" (Traducción para el Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Artículo original : "Hétérogénéité(s) énonciative(s)", en *Langages* N° 73, marzo 1984).
- Maingueneau, Dominique y Frederic Cossutta, 1995. "L'analyse des Discourse constituans", en *Langages* N° 117, marzo de 1995, pp. 112-125. (Traducción de M. Eugenia Contursi para uso exclusivo del Seminario "Análisis del Discurso y comunicación". Maestría de Análisis del discurso, FFyL, UBA).
- Maingueneau, Dominique, 1999. *Términos claves del análisis del discurso*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Zoppi-Fontana, Mónica, 1999. "E o nome que faz a fronteira, en *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso* (Organizadoras: Freda Indursky, María Cristina Leandro Ferreira)": Editora Sagra Luzzatto.

-----, 2003. "Identities (in)formais: Contradicao, processos de designacao e subjetivacao na diferenca", *Organon*, Volumen 17, N° 35, Revista do Instituto de Letras de Universidade do Rio Grande do Sul.

-----, 2004. "Acontecimiento, arquivo, memoria: as margens da lei", *Revista Leitura*, N° 29, Maceió: UFAL.

#### d. Historia del teatro argentino. Teoría del teatro y de la literatura

A.A.V.V., 1969. *Quién fue quién en el Teatro Nacional*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Aisemberg, Alicia, 2002. "Pablo Podestá", en Osvaldo Pellettieri (director), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Volumen II, Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

-----, 2003. "El espectáculo circense antes de *Juan Moreira*, de Gutiérrez-Podestá", en Osvaldo Pellettieri (editor), *Escena y realidad*, Buenos Aires: Galerna.

-----, 2003. "Actualidad y transformaciones culturales en las representaciones de Pepe Arias", en: Osvaldo Pellettieri (editor) *De Eduardo De Filippo a Alberto Olmedo. Del actor cómico italiano al "actor nacional" argentino Vol. II*. Buenos Aires: Galerna.

-----, 2005. "El circo y las formas parateatrales", en Osvaldo Pellettieri (Director), 2005. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de constitución (1700-1884)*, Buenos Aires: Galerna.

Arlt, Roberto, 1942, "Pequeña historia del Teatro del Pueblo", en *Conducta*, Nro.21, julio-agosto de 1942.

Arniches, Carlos, 1918. *Sainetes*, Madrid: Casa Editorial Calleja.

Blanco Amores de Pagella, Angela, 1967. *Pablo Podestá*. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas.

Bosch, Mariano, 1910. *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires: El Comercio.

-----, 1929, *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L.J. Rosso.

-----, 1969. *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Solar/Hachette.

Bourdieu, P., 1967. "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI.

Carella, Tulio, 1957. *El sainete criollo*, Buenos Aires: Hachette.

Casadevall, Domingo F., 1957. *El tema de la mala vida en el teatro nacional*, Buenos Aires: Guillermo Kraft.

Castagnino, Raúl H., 1953. *El circo criollo*, Buenos Aires: Lajouane.

Cazap, Susana, 1994. "Mecanismos de elaboración de lo cómico en el sainete español y el sainete criollo", en Osvaldo Pellettieri (ed.), *De Lope de Vega a Roberto Cossa*, Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

- , 1995, "Los microsistemas culto y popular entre 1900-1910. Relaciones intertextuales", en O. Pellettieri (ed.), *El teatro y los días*, Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Cilento, Laura y Rodríguez, Martín, 2002. "Configuración del campo teatral (1884-1930)", en Osvaldo Pellettieri (director), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Volumen II, Buenos Aires: Galerna.
- Cúneo, Dardo, 1944. *Frank Brown*, Buenos Aires: Nova.
- De Marinis, Marco, 1997. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrolgía*. Buenos Aires: Galerna.
- De Diego, Jacobo, 1967. "Luis Arata", *Talía*, N° 32.
- , 1982. "El autor y el actor. Recordando a Carlos Pacheco y Enrique Muiño", en *Todo es Historia*, N° 184.
- De la Vega, Ricardo, 1981. *La Verbena de la Paloma. La gran vía*, Buenos Aires: CEAL.
- Deleito y Piñuela, José, 1949. *Origen y apogeo del género chico*, Madrid: Ed. Revista de Occidente.
- Echagüe, Juan Pablo, 1926. *Una época del teatro argentino*. Buenos Aires: América Unida.
- Foucault, Michel, 1999. "¿Qué es un autor?", en Michel Foucault. *Entre filosofía y literatura*, Paidós: Barcelona.
- Fowler, Alastair, 1971. "The life and dead of de literary forms", *New Literary History*, II (Winter, 1971) 39-55.
- Gallo, Blas Raúl, [1959], 1970. *Historia del sainete nacional*, Buenos Aires: Buenos Aires Leyendo.
- García Velloso, Enrique, 1942. *Memorias de un hombre de teatro*: Buenos Aires, Kraft.
- Inzillo, Carlos, 1989. *Queridos filipipones (Una bio-filmo-radiografía afectiva de Pepe Arias)*, Buenos Aires: Corregidor.
- González Castillo, José, 1937. "El sainete, medio de expresión teatral argentino", en *Cuadernos de Cultura teatral. Instituto Nacional de Estudios de Teatro*. Conferencias del Ciclo 1937 dictadas en el Teatro Nacional de Comedia, Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.
- Guibourg, Edmundo, 1978. *Calle Corrientes*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- Gurevich, Zinovii, 1987. *Sobre los géneros del circo soviético*, La Habana: Ed. Pueblo y Educación.
- Jauss, H. R., 1976. *La literatura como provocación*, Barcelona: Península.
- , 1986. *Experiencias estéticas y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Jitrik, Noé, 1998. "Canónica, regulatoria y transgresiva", en Susana Cella (compiladora), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires: Losada.
- Klein, Teodoro, 1988. *Una historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores*, Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores.
- Martínez Cuitiño, Vicente. 1954. *El café de los inmortales*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- Lusnich, Ana Laura, 2001. "Enrique Muiño: los modos de producción de un actor integral", en Osvaldo Pellettieri (director), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al 'actor nacional' argentino*, Buenos Aires: Galerna.
- Mazziotti, Nora, "El auge de las revistas teatrales argentinas (1910-1934)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 425, 73-88.
- Mogliani, Laura y Sanz, María de los Angeles, 2001. "Olinda Bozán. La vida y la representación", en Osvaldo Pellettieri (director), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al 'actor nacional' argentino*, Buenos Aires: Galerna.

- Mogliani, Laura, 2002. "Concepción de la obra dramática del nativismo", en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Galerna.
- Ordaz, Luis, [1946], 1957. *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires: Leviatán.
- , 1977. "El tango en el teatro nacional", en AAVV, *La historia del tango. El tango en el espectáculo*, Buenos Aires: Corregidor.
- Pavis, Patrice, 1994. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana: Casa de las Américas.
- , 1998. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- , 2000. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo, 1987, "Las primeras obras de Armando Discépolo (1910-1923)", en Armando Discépolo, *Obra Dramática*, volumen I, Buenos Aires: Eudeba.
- , 1990. *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.
- , 1992. "Relaciones entre las historias del teatro argentino y las transformaciones culturales del país", *Gestos*, N° 14, Noviembre de 1992.
- , 1993 (edición y estudio preliminar). *Alberto Vacarezza. Teatro*, Buenos Aires: Corregidor.
- , 1994. "Cambio y tradición en el sistema teatral argentino de los '90: el caso de la interpretación", en *Teatro Argentino contemporáneo (1980-1990)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. y Mirza R. (editor), 1998. *Florencio Sánchez entre las dos orillas*, Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo, 1999. "Babilonia, de Armando Discépolo: desintegración y sainete", en *Inmigración italiana y teatro argentino*, Cuaderno del GETEA N° 10, Buenos Aires: Galerna.
- , 2001. *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*, Cuaderno del GETEA N° 13. Buenos Aires: Galerna/Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires.
- , 2002 (a) (edición y estudio preliminar). *Alberto Novión. La transición al grotesco criollo*, Buenos Aires: Eudeba.
- Pellettieri, O. (director), 2002 (b). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Volumen II, Buenos Aires: Galerna.
- (editor), 2003. *De Eduardo De Filippo a Tita Merello. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino (II)*, Buenos Aires: Galerna.
- , 2003. "José González Castillo: práctica y teoría teatral", en *Escena y realidad*, Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras.
- Perez Firmat, G., 1978. "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", *Romanic Review*, Nueva York: Columbia University, Vol. LXIX, N° 1 y 2.
- Podestá, José, 1912. *Canciones Populares del Gran Pepino 88. Para cantar con guitarra*, Buenos Aires.
- Podestá, José J., 1930, *Memorias de José J. Podestá. Medio siglo de farándula*, Buenos Aires: Río de la Plata.
- Rodríguez, Martín, 1999. "La puesta en escena del sainete y su significación social 1890-

- 1930)", en Osvaldo Pellettieri (editor), *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires: Galerna.
- , 2000. "Revista y modernidad (1890-1930)", en O. Pellettieri (editor), *Indagaciones sobre el fin de siglo*, Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
- Saldías, José Antonio, 1968. *La inolvidable bohemia porteña*, Buenos Aires: Freeland.
- Tiempo, César, 1971. *Florencio Parravicini*, Buenos Aires: CEAL.
- Tinianov, Juri, 1970. "Sobre la evolución literaria", en T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Signos.
- Todorov, Tzvetan, 1991. *Los géneros del discurso*, Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Trastoy, Beatriz, 1986. "Un género marginado: el teatro de revista", en *Espacio de crítica e investigación teatral*, Año 1, n° 1 (septiembre).
- , 2002. "Concepción de la obra dramática en la revista: metateatro y política", en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Volumen II, Buenos Aires: Galerna.
- , 2001. *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los '80 y '90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Ubersfeld A. 1989. *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra.
- , 1998. *La escuela del espectador*, Costanilla de los Angeles: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Teoría y práctica del teatro, N° 12.
- , 2004. *El diálogo teatral*, Buenos Aires: Galerna.
- Viñas, David. 1969, "Prólogo", en Armando Discépolo, *Obras Escogidas*, Buenos Aires: Jorge Alvarez.
- , 1973. *Grotesco, inmigración y fracaso*, Buenos Aires: Corregidor.
- Zayas de Lima, Perla y Beatriz Trastoy, 1997. *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Buenos Aires: Publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires.

#### e. Literatura argentina. Tango

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, 1983. "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: CEAL.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, 1993. *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires: Edicial
- Borges, Jorge Luis, 1955. *Evaristo Carriego*, Buenos Aires: Emecé.
- Carretero, Andrés, 1999. *Tango, Testigo social*, Buenos Aires: Continente.
- Ferrer, Horacio y Sierra, Luis, 2004. *Discepolín. Poeta del hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Gobello, José, y otros, 1976. *La historia del tango*, Tomo 1, Buenos Aires: Corregidor.
- , 1977. *La historia del tango. Los años veinte*, Tomo 6, Buenos Aires: Corregidor.
- Onega, Gladys, 1965. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, "Cuadernos del Instituto de Letras", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral.
- Pellettieri, Osvaldo, 1976. *Tango (II). Enrique Santos Discépolo: obra poética*, Buenos Aires: Todo es Historia.
- , 1980. "Siempre Contursi", en Roberto Selles; Osvaldo Pellettieri y otros autores, *La historia del tango. Los poetas*, Buenos Aires: Corregidor.



- Pesce, Rubén, 1998. "Ignacio Corsini", en Selles, Roberto y Pesca, Rubén, *Las voces del tango. La historia del tango*, Buenos Aires: Corregidor.
- Prieto, Adolfo, 1988. *El discurso criollista en la Argentina moderna*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Romano, Eduardo, 1983. *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires: CEAL.
- Sarlo, Beatriz, 1993. *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires: CEAL.
- Selles, Roberto, 1998. "Antes y después de Gardel y Corsini", en Selles, Roberto y Pesca, Rubén, *Las voces del tango. La historia del tango*, Buenos Aires: Corregidor.
- Ulla, Noemí, 1967. *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires: Jorge Alvarez.
- Varela, Gustavo, 2005. *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires: Paidós.
- Viñas, David (director), 1989. *Historia Social de la Literatura Argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires: Contrapunto.
- Viñas, David, 1996. *Literatura Argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires: Sudamericana.

*f. Historia del cine argentino. Análisis y teoría del cine*

- Altman, Rick, 1996 "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", en *Archivos de la Filmoteca*, N° 22, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Arlt, Roberto, 1997. *Notas sobre el cinematógrafo*, Buenos Aires: Simurg.
- Aumont J., Bergala H. y otros, 1983. *Estética del cine*, Barcelona: Paidós-Comunicación.
- Bazin A, 1990. *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 2ª edición.
- Bordwell, David, 1995. *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David; Thompson Kristin y Staiger, Janet, 1997. *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona: Paidós.
- Burch, Noël, 1991. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid: Cátedra.
- Calistro, Mariano; Cetrángolo, Oscar; España, Claudio; Insaurrealde, Andrés; Landini, Carlos, 1978. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires: Abril.
- Campodónico, Horacio, 1999. "El Estado y el cine argentino", *La mirada cautiva. Cine & Medios*, Año 1, N° 2 y 3, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.
- Couselo J., Calistro M., España C., Landini C., Maranghello C., Rosado M.A. y otros autores. 1984/1992. *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: CEAL.
- Couselo, Jorge M, 1969. *El negro Ferreyra, un cine por instinto*, Buenos Aires: Freeland.
- , 1974. *Leopoldo Torres Ríos: El cine del sentimiento*, Buenos Aires: Corregidor.
- Cozarinsky, Edgardo, 1981. *Borges en/y/sobre cine*, Madrid: Fundamentos.
- Di Núbila, Domingo, 1959. *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- , 1998. *La época de oro. Historia del cine argentino I*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Elena, Alberto. "Cine para Macondo: tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica, 1896-1932", *Archivos de la Filmoteca*, N° 28, Febrero de 1998, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

- España, Claudio, 1984. "El cine sonoro y su expansión, 1933-1947", Jorge Miguel Couselo, Mariano Calistro, Claudio España, Andrés Insaurralde, Carlos Landini, César Maranghelo y Miguel A. Rosado, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: CEAL.
- España, Claudio (director general). 2000. *Cine Argentino. Industria y Clasicismo (1933-1956)*, Tomo I y II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Ferro M, 1980. *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili, Colección Punto y Línea.
- Gaudreault, André, 1992. "Por una reconstrucción del desarrollo de las "formas artísticas" del cine", *Revista Archivos de la filmoteca*, N°13, Valencia, Otoño de 1992.
- , 1995. "Sobre algunas figuras de montaje en la producción Lumière", *Archivos de la filmoteca*, N°19, Valencia, Febrero de 1995.
- Gaudreault, André y Marion, Philippe. 2000. "Le cinéma naissant et ses dispositions narratives", Comunicación presentada en el XII Colloque International du Centre de recherche sur l'intermedialité, *La nouvelle sphere intermédiaire II*, Université de Montréal, avril 2000.
- Gaudreault, André, 2004. *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Milano: Il Castoro.
- Gaudreault, André y Jost, Francois, 1995. *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós.
- Gesualdo, Vicente, 1988. "Los salones de vistas ópticas. Antepasados del cine en Buenos Aires y el interior", en *Todo es Historia*, N° 248, Buenos Aires, febrero de 1988.
- González Requena, Jesús. 1979. "Hollywood, un discurso dogmático", *Contracampo*, N° 1, Año I, Madrid, Abril.
- , 1980. "Film, texto, semiótica", *Contracampo*, N° 13, Año II, Madrid, Junio.
- , 1987. "Enunciación, punto de vista, sujeto", *Contracampo*, N° 42, Año IX, Madrid.
- González Requena J., Company J. M. y otros. 1990. *Acerca del melodrama*, Valencia: Generalitat Valencia.
- Gubern R, 1975. "Teoría del melodrama", *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Madrid: Lumen.
- Gunning, Tom, 1991. "El cine de los primeros tiempos y el archivo: modelos de tiempo e historia", *Archivos de la filmoteca*, N°10, Valencia, Diciembre de 1991.
- Insaurralde, Andrés. 1994. *Los directores del cine argentino. Manuel Romero*, Buenos Aires: CEAL.
- Kruger, Clara (directora), 2003. *Páginas de cine*, Buenos Aires: Archivo general de la Nación/Museo del Cine.
- Luchetti, María Florencia y Ramírez Llorens, 2005. "Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El instituto cinematográfico del Estado", *Cuadernos de Cine Argentino*, 2. *Gestión estatal e industria cinematográfica*, Buenos Aires, INCAA.
- Lusnich, Ana Laura, "Formulación de modelos de representación en el cine argentino: el drama social-folclórico (1933-1956)", tesis de doctorado (Universidad de Buenos Aires, defendida en julio de 2004).
- , 2000. "El deporte en la pantalla nacional", en Claudio España (director General), *Cine Argentino. Industria y Clasicismo (1933-1956)*, Volumen II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- , 2000. "La epopeya patriótica y ciudadana", en Claudio España (director General), *Cine Argentino. Industria y Clasicismo (1933-1956)*, Volumen II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- , 2007. *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- Mallimacci F. y Marrone I. (comp.). 1997. *Cine e imaginario social*, Buenos Aires: CBC-Universidad de Buenos Aires.
- Manetti, Ricardo, 2000. "El melodrama fuente de relatos", en Claudio España (director general), *Cine Argentino. Industria y Clasicismo (1933-1956)*, Volumen II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- , 2000. "Del film-río y el modelo cabalgata al *flashback*", en Claudio España (director general), *Cine Argentino. Industria y Clasicismo (1933-1956)*, Volumen II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maranghello César, 1999. "El cine argentino y su aporte a la identidad nacional", *Premios Legislador José Hernández 1998. Honorable Senado de la Nación*. Buenos Aires: Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines.
- , 2000. "Cine y Estado. Del proyecto conservador a la difusión peronista", en España, Claudio (director general). *Cine Argentino. Industria y Clasicismo (1933-1956)*, Tomo II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Marrone, Irene, 2003. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires: Biblos/Archivo General de la Nación.
- Méndez Avellaneda, Juan M., 1986. "Wynn, el circo Olímpico y otras rarezas", en *Todo es Historia*, N°231, Buenos Aires, agosto de 1986.
- Paladino, Diana, "Libertad Lamarque, la reina de la lágrima", en *Archivos de la filmoteca*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Posadas, Abel, 1992. "La Caída de los Estudios. ¿Sólo el fin de una industria?", Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena.
- Romano, Eduardo, 1991. *Literatura/cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires: Catálogos.
- Sánchez Biosca, Vicente, 1991. *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Talens, Jenaro, 1996. "Ver no es suficiente", en Santos Zunzunegui, *La mirada cercana. Microanálisis filmico*, Barcelona: Paidós.
- Tranchini, Elina, 2000. "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945", *Entre pasados*, N° 18/19, 113-141.
- Tudor, A., 1974. "Cine y sociedad: géneros populares", *Cine y comunicación social*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Valdez, María, 2000. "Prólogos normativos", en Claudio España (director), *Cine argentino. Industria y Clasicismo 1933/1956*. Volumen II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Zolezzi, Emilio, 2006. *Noticias del viejo cine criollo*, Buenos Aires: Ediciones Lumière.
- Zunzunegui, Santos, 1996. *La mirada cercana. Microanálisis filmico*, Barcelona: Paidós.