

# "Tardes Porteñas Social Clú"

de Silvia Parodi sobre textos de:  
E. de María, J. Gonzalez Castillo, R. Cayol y E. García Velloso



## Los arquetipos y estereotipos del sainete porteño en la actuación.

### *Un eterno viaje hacia el presente*

Lic. Silvia Ethel Parodi<sup>23</sup>

## Resumen

¿Qué es lo que hace que un texto dramático sea hecho de una manera por el actor y no de otra y qué percibe casi inconscientemente en la lectura de un material a trabajar? ¿Cuál es la impronta que se teje en ese laberinto de palabras que precede a la imaginación actoral y que hace que su creación vaya en un sentido, una dirección, y no en otra? ¿Cómo juega la tradición, la historia, la cultura?

Estas preguntas son las que nos surgen a través de nuestro tránsito actoral al intentar traer a este presente sainetes de principios del S. XX por pura necesidad de actuar teatro en verso y porteño. Nuestro intento será, entonces, desplegar el mapa de cómo fue sucediendo nuestra creación a partir de las problemáticas relacionadas con el estilo, la época, el verso y el lunfardo. De esta manera describiremos y analizaremos los momentos que nos llevaron a la creación de una obra nueva con elementos reciclados.

PALABRAS CLAVE: Sainete - caricatura – actuación – fiesta – humor – verso – lunfardo – Proceso creativo

## Abstract

What is it that makes a dramatic text to be performed in one way by an actor and not in another? What does an actor perceive almost unconsciously when he reads a play to be performed?

<sup>23</sup> Silvia Ethel Parodi es Licenciada y Profesora de Teatro egresada de la UNA y Jefa de Trabajos Prácticos de Actuación I y II del Dpto. de Artes Dramáticas - UNA

Which is the signature that is created in the labyrinth of words preceding the actor's imagination and what makes his creation to go in one direction and not in a different one? Which role does tradition, history and culture play in this?

These questions are the ones that arise through our acting life while trying to bring to the present sainetes from the beginning of the XX century for the pure necessity of performing a theatrical act in "verse and porteño". Our attempt will be to reveal how our creation was emerged out of the style-related issues, the era, the verse and the "lunfardo" dialect. In this way we will describe and analyze the moments that originated the creation of a new play with recycled elements.

## **El comienzo. La idea.**

### ***El surgimiento de la necesidad de "actuar" el pasado.***

Sábado por la mañana en un bar San Telmo en Buenos Aires. Sol. La vuelta de las vacaciones de verano y la urgente necesidad de "armar algo". Teatro. Alejandro, el café cortado y yo charlando sobre los materiales leídos, sobre las propuestas a poner en juego en nuestro espacio creativo. El deseo de revivir viejos textos, viejas actuaciones, viejos aprendizajes. Yo había leído mucho durante las vacaciones. El teatro en verso me maravillaba. Me gusta aún la dificultad que conlleva esa forma tan poco cotidiana de la expresión oral. En todo el periplo de búsqueda me había encontrado con memorias desconocidas para mí: palabras que volvían a mi presente desde mi infancia, versos que sabía de memoria que no sabía que sabía.

– Papá, ¿de dónde sale este poema de Vacarezza que me sé de memoria? Si yo nunca hice Vacarezza.

Le preguntaba a mi padre de ochenta años. La respuesta era casi siempre la misma:

-¡Tu abuelo! Era un enamorado del sainete. Se los conocía todos.

Así, el pasado se fue haciendo presente. Remembranzas, recuerdos. Como un rompecabezas que construíamos en cada encuentro por los bares.

Alejandro había hecho en su época de estudiante en la E.N.A.D. algunos sainetes como parte de los contenidos de Actuación. Yo como docente, Maestra de Taller en aquella época, había participado de algunas clases. Y nos gustaba. Enamorándonos poco a poco de los materiales que íbamos seleccionando, tomamos como guía el humor. No sabemos bien por qué motivo, pero teníamos claro que ese humor ingenuo – y a veces no tanto –, esa voluntad de fiesta era la que nos guiaba en la elección de los autores y las escenas.

Es probable que esta voluntad de guiarnos por el humor se pueda analizar al tomar como referencia a Mijail Bachtin quien en su libro "La cultura popular en la edad media y en el renacimiento" rescata el tema del humor y especialmente el humor carnalesco como patrimonio de la cultura popular renacentista. En esta lectura encontramos resonancias para el análisis de nuestro trabajo, con todas las salvedades que pueden hacerse al respecto. No obstante la



distancia que existe entre las dos épocas, es interesante ver esta relación: para él *"la risa carnavalesca es patrimonio del pueblo"* y que *"este mundo de la cultura popular se construye cierto modo como parodia de la vida cotidiana"*<sup>24</sup>. Definitivamente no podemos realizar una relación directa entre el Medioevo, el Renacimiento y nuestro presente, pero necesariamente este en un punto que podremos ver y tener en cuenta a lo largo de este trabajo.

En coherencia con nuestra decisión inicial, aceptamos que la intuición sería un buen camino para establecer elecciones. Resolvimos que lo que decidiéramos sobre los textos tendría una base más sensible que racional. No podíamos hacer algo que no nos convocara sensorialmente, precisábamos que el material elegido nos atrapara por su historia, por sus imágenes más que por sus ideas, necesitábamos que lo decidiera el cuerpo, en concordancia con este acercamiento a la cultura popular.

Parece que nunca una elección artística es sencilla, por más simpleza con la que se intente abordar. Esta es la crónica de este derrotero en el que fuimos navegando a lo largo de los tres años que duró la factura del material, y las problemáticas, limitaciones, quiebres, dudas y grandes aprendizajes en los que nos vimos inmersos.

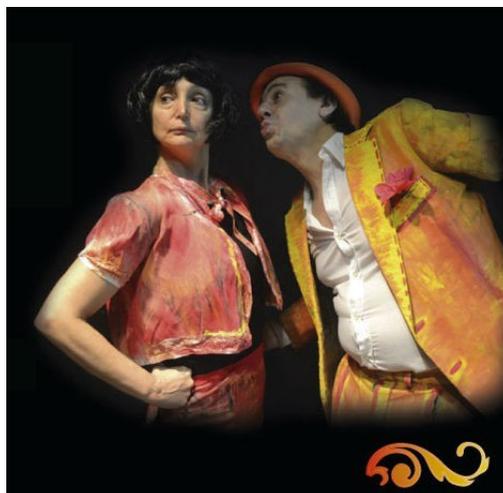
Raymond Williams dice que *"(Los objetos de las obras de arte) debemos hacerlos presentes en 'lecturas' específicamente activas. También ocurre que la producción del arte no se halla nunca ella misma en tiempo pasado. Es siempre un proceso formativo dentro de un presente específico"* (1980:151). Esta lectura "activa" en nuestro presente fue la que nos propusimos. A partir de esta lectura, y de la actualización en acto del material, es que aparecieron las interrogaciones a posteriori del recorrido. Uno hace, se cuestiona y después conceptúa casi al mismo tiempo. Analizar los procesos casi cuando están sucediendo. Ese es nuestro sentido artístico.

## La tradición y la contemporaneidad actual en el relato dramático.

### ***La no linealidad. Historia y presente en el recorrido.***

Y bueno. Elegimos los materiales. Finalmente quedaron obras de José González Castillo, Enrique de María y Enrique García Velloso. La pregunta ahora se dirigía a ver cómo podíamos tomar estos textos sin transformar todo en una pieza de museo, aburrida y tradicionalista.

Sin duda que este material se ancla en lo que podría llamarse la tradición, esta tradición que legitima el pasado y configura el presente, y que, administrada por las instituciones atraviesa nuestra formación, como sostiene Raymond Williams. Pero, tomando un punto de vista un poco más dinámico, podríamos decir que como en Buenos Aires a principios del S XX estaba en formación una nueva clase social, esta clase social produce una *"nueva práctica cultural emergente"* (1980; 149). Listo. Esta era la clave. Entonces intentaríamos actualizar de alguna manera esta *"práctica cultural emergente"* de principios del siglo



<sup>24</sup> Bajtin 1994: 17

pasado, e intentar que lo que es una práctica residual al día de hoy, se transformara en una práctica alternativa.

Surge así la idea de buscar la actualidad rompiendo la línea histórica. ¿De qué forma conseguirlo? Los cuadros de sainete elegidos tenían una característica: el humor. Ingenuo desde una mirada actual, pero pensándolos en su contexto histórico, se vislumbra la crítica a su época. Esta dramaturgia de comienzos de siglo es un teatro que muestra los estereotipos de la sociedad de su época y en el caso de algunos de los autores que elegimos, se los ridiculiza, reafirmando la crítica a su momento histórico. Pero esa no era nuestra crítica, la de nuestra actualidad. Era necesario entonces resignificar, hacer presente ese contexto con una lectura actualizada. En definitiva, intentar volverlo una "*práctica cultura emergente*" de hoy.

## El sainete como pura fiesta.

### *La búsqueda del divertimento como crítica.*

"...las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre." (Bajtín:14)

El sainete como pura fiesta, este sainete de la primera etapa, está cercano a la fiesta popular medieval. Tal vez fue este aire de darse vuelta, este desparpajo y simpleza que se desprenden de sus páginas, esta "antigüedad moderna" lo que más nos haya seducido, impactado y atraído a hacer algo que resulta poco atractivo en nuestra cultura teatral actual.

Nuestro teatro de comienzos de siglo se nutre de esa raigambre europea popular. Dice González Castillo:

"El género chico español, ofrecía un modelo magnífico de copiar. El chulo era el original graciosísimo de nuestro compadrito porteño. La chulapa, nuestra taquera de barrio, el pelma sablista de los Madriles nuestro vulgar pechador callejero, las verbenas nuestras milongas, las broncas nuestros bochinches"<sup>25</sup>.

Esta es la relación con la cultura cómica popular medieval que señala Bajtín. La burla social de estos textos también abreva en el lugar de la fiesta medieval, en el carnaval, donde el pueblo satiriza el orden existente. La misma voluntad de parodia aparece en "Entre bueyes no hay cornadas" de J. G. Castillo y en Enrique de María. El divertimento juega como crítica al momento que se vive.



<sup>25</sup> Ciancio, Gerardo, *Circo y teatro: el espectáculo y el público en el Río de la Plata entre 1880 y 1930 (II)*, en <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Ciancio/Circosainete.htm>

## La intertextualidad ...

### *...con el pasado cercano y con el presente. La radio.*

La ruptura del tiempo y el espacio es una característica de nuestra contemporaneidad teatral, un elemento interesante para jugar en la construcción de este espectáculo. La otra posibilidad para hacer cercano el material era ese humor como práctica popular cercana al carnaval: *"El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su 'vida festiva'."* (Bajtín:14)

Entonces la búsqueda se centró en desarrollar en algún contexto esa pauta que conectaba a los textos. Y que esa posibilidad de ligazón dramática lograra establecer una relación más cercana con el público que iría a ver el espectáculo.



Recordamos que en la época de oro del sainete, en la época de los espectáculos de Vacarezza, además de la industria del cine que se mostraba en el firmamento de los medios de comunicación, estaba la radio. Esa radio omnipresente, la radio que atraía a grandes y chicos a la hora de los radioteatros, que inundaba de fantasía épica la hora que duraba la transmisión. Desde aquella radio de "Los locos de la azotea", primer intento de transmisión en vivo, habían transcurridos muchos momentos maravillosos que permanecían en la memoria de aquellos que tenían la radio como su gran compañía. Entonces descubrimos que había existido una emisora llamada Radio Porteña. Esa Radio Porteña, reemplazada en 1969 por Radio Continental, en el año 1941 transmitía en vivo

sainetes desde las salas teatrales. Este fue el disparador para crear dos locutores que harían los nexos entre las escenas, estableciendo un vínculo entre ellos y uniendo cuadro con cuadro de sainete, dándoles una continuidad "lógica", reflejando la evolución de su relación en un paralelo con "il crescendo" de la tensión dramática de las escenas. En este contexto era como imprescindible la presencia de un radioteatro en vivo, tomamos entonces una escena de "El debut de la piba" de Roberto J. Cayol, donde se hallaría el momento con más dramatismo en este conjunto de cuadros. Este sería interpretado por los dos locutores, desde el espacio "real" de la sala teatral.

Intentamos que los locutores no referenciaran necesariamente una década. Son educados, formales, pero no remiten directamente a un tiempo determinado. Esto queda librado a la imaginación del espectador, si bien las propagandas que se leen, sí son de la década del '30. Esto nos dio la posibilidad de jugar presente y pasado de a saltos, quebrando un poco la lógica de la linealidad del tiempo y el espacio. Esta especie de caja china en que quedó armado el espectáculo nos dio múltiples posibilidades de creación y de juego.

## Finalmente, la actuación

### *...y la pesada (¿o no tanto?) carga del texto. ¿Cómo se hace?*

Comenzaba ahora otro desafío. ¿Cómo abordar actoralmente el material? Estos autores saineteros, que sabían usar la pluma, dejaron obras que están entre el lenguaje culto y la expresión directa, un corrimiento que es además una característica del teatro. El lenguaje en este caso constituye un mapa que utilizamos para representar la realidad que percibimos, pero no es el territorio. El territorio en este caso es el cuerpo del actor puesto en juego. Entonces nos pusimos a jugar con el material. Pero la sorpresa sobreviene cuando reconocemos modos y formas que nunca habíamos transitado específicamente, que parecen brotar solas desde la palabra escrita, como si el material tuviera vida propia más allá de nosotros.

Con una práctica actualizada en este aquí y ahora es con lo que nos pusimos a investigar la posibilidad de reconocer los elementos que nos permitieran bucear en la creación actoral signada por las limitaciones de un material textual donde la palabra escrita implicaba tradición, historia, y una vuelta a ciertas raíces que despertaban en nuestro imaginario modelos actorales no contemporáneos, desconocidos excepto por las imágenes externas, pero que se nutrían en nuestros cuerpos y florecían en acciones dramáticas a pesar de nosotros mismos.

Ya dijimos previamente que lo que nosotros habíamos reconocido como humor se encontraba en todos los textos elegidos, entonces descubrimos sin quererlo una veta importante para investigar actoralmente. *"(el humor carnavalesco) es ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho 'singular' aislado. La risa carnavalesca es ante todo un patrimonio del pueblo..."* (Bajtín; 17). La risa grotesca, esta risa, patrimonio popular nuevamente nos ubicaba en el sitio de donde partiríamos y también, aunque sin saberlo, al que arribaríamos. Y así, de forma absolutamente intuitiva fuimos permitiendo que este humor se instalara en nuestros cuerpos, cuerpos que jugaban, se reían se divertían y también criticaban:

"No solo las parodias, ..., sino también las demás formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. Esta es la cualidad esencial de este realismo, ... . La risa corporal, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa." (Bajtín: 25.)

El comienzo de poner el cuerpo fue desde el divertimento. Un poco sin sentido pero también informándonos a medida que iban sucediendo los ensayos. Empezamos a vislumbrar lo que los viejos teatreros llamaban la maquieta. Aparecía expresionista, fresca, autónoma y a veces un poco estereotipada. ¿Sería maquieta lo que estábamos transitando? Lo empezamos a llamar caricatura, como nombra Osvaldo Pelletieri a este recurso en su extensa investigación sobre el actor popular. Fuimos construyendo los personajes como caricaturas de revista de comics. Su forma, sus movimientos grandilocuentes, poco realistas, absolutamente permisivos y sobre todo, divertidos. Nos fuimos corriendo de los nombre antiguos, cargados de sentido, para reemplazarlos por actuales, cercano a nosotros. El nombrar las cosas comenzaba a tener importancia para no caer en la



tradición de libro, de verdad conocida. Como los viejos actores populares, no buscábamos la novedad, por eso nos permitíamos obviedades, apartes, exageraciones efectivas para el público, que desconocíamos en nuestra tradición académica de la cual proveníamos. Nosotros relacionamos esta maquieta con la máscara popular carnavalesca, como lo nombra Bajtin. *"Las máscaras es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular ... La máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, ... . Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de la máscara."* (1994; 42). Nosotros nos propusimos trabajar esa máscara desde la extrema caricatura, sin racionalizarlo, sin intelectualizarlo. Y el estilo comienza a surgir solo, sin presionarlo, como si esos arquetipos se instalaran rápidamente sin prejuicio, como si no hubiera otra forma de tomar contacto con esos textos, ese lenguaje y esos cuerpos.

Claro que el juego actoral no surge de la nada. Nos invita, nos convoca la palabra escrita. Antigua, cargada de sentidos, con un peso enorme desde la historia en común, era menester faltarle el respeto, con todo respeto, de todas las formas posibles. Y una de las maneras era dejar fluir esas voces que nos venían del pasado, que se "incorporaran", que se hicieran cuerpo y nos mostraran algún camino posible con el verso, con las frases desconocidas. Permitir que las situaciones dramáticas se impregnaran de la palabra y que el sentido apareciera desde esa profundidad inconsciente, que luego haríamos consciente.

## El lenguaje:

### ***El Lunfardo y su actitud lúdica y transgresora. ¿Fractura generacional?***

*"Es bien conocido el hecho de que todos los niveles sociales son creadores de coloquialismos, y, por supuesto, que no sólo los malvivientes los delincuentes o las clases desheredadas tienen el privilegio de la invención de voces y locuciones que reciben el consenso de la comunidad lingüística. Creadores de fórmulas lingüísticas, de voces de éxito, son o pueden ser todos los hablantes de una lengua dada con tal que el invento impacte el sentimiento, la imaginación o la razón de los que escuchan e impulse a repetirlo, por su oportunidad o porque llena un vacío, a otros miembros del grupo. El pueblo es, entonces, el constante creador del idioma, y los auténticos poetas, sus más eficaces intérpretes".*<sup>26</sup>

Bajtin habla del lenguaje, de la lengua como resonancia de la cultura y el vocabulario específico en el realismo grotesco. Si bien no podemos decir que nuestro sainete o que nuestra cultura popular tenga relación absolutamente directa con el realismo grotesco medieval, sí descubrimos que estos mundos están presentes en este teatro sainetero. Él sostiene que *"Se puede afirmar que la concepción del cuerpo del realismo grotesco y folklórico sobrevive hasta hoy ... en varias formas actuales de lo cómico que aparecen en el circo y en los artistas de feria."* (1994; 32). Y nosotros apoyamos esta aseveración. Ya citamos anteriormente la relación que efectúa González Castillo con lo popular del teatro español del siglo pasado, con el Género Chico español que se nutre directamente de la cultura popular medieval europea que estudia Bajtin. ¿Dónde encontramos las similitudes, los puntos de contacto? Básicamente en la concepción grotesca del cuerpo, el cuerpo ampliado, un cuerpo desprejuiciado que juega al límite de las posibilidades expresivas, además de su forma literaria. Entonces, así como en el realismo grotesco medieval,

<sup>26</sup> Carisomo y otros 2005: 100.

también descubrimos que este universo corporal construye una lengua, una literatura y específicamente aquí, una literatura dramática. ¿O en el caso de nuestro teatro, también podría ser al revés?

No importa especialmente quien influyó a quien primero. Lo más probable es que tanto cuerpo como literatura se hayan modificado simultáneamente entre sí. Estos autores escribían para un tipo de actores, que a su vez, eran modificados por esa palabra escrita. Lo importante en definitiva, es la escritura en lunfardo que aparece en estos textos. En el libro “El lunfardo” que citamos anteriormente, los autores hacen referencia a un fenómeno interesante que se relaciona con este tema, hablan sobre los miembros de diversas clases sociales, especialmente media y alta, que podían acceder a los teatros “*inundados de sainetes criollos*”, y ampliaban así su léxico con los modismos que los autores teatrales utilizaban en estas comedias tomados del acervo popular, y los incorporaban a su habla cotidiana. Habrá sucedido lo mismo con los actores y los autores, ¿no?

Nuestra preocupación como actores de nuestro tiempo estaba en lo antiguo que resonaba esa palabra escrita que habíamos elegido. Al día de hoy, las generaciones más jóvenes no comprenderían muchas de las frases que, por acción de los años, habían quedado en desuso. Aún nosotros mismos, desconocíamos algunos de los significados de nuestro propio material. ¿Cómo hacer?

No confiábamos en que la actuación pudiera superar esa fractura generacional. Tampoco era nuestra idea dirigir el espectáculo a un público juvenil, pero sí nos interesaba que se pudiera valorar la riqueza de nuestro teatro más popular de principios de siglo, como un regalo hacia las generaciones más jóvenes.

Entonces descubrimos en la práctica que la opacidad de este material como obra de arte como se refiere Eduardo Grüner<sup>27</sup>, podría devenir acto creativo de búsqueda y encuentro. El lunfardo con su actitud lúdica y transgresora nos invitaba a investigar y salvar obstáculos. El lunfardo también es una lengua, y como tal nos dimos cuenta de que es imposible traducirla. No debíamos buscar *la comunicación*<sup>28</sup> sino que debíamos aceptar ese secreto de la obra de arte y jugar con él. Probablemente este haya sido el desafío más claro que pudimos apreciar, y una de las decisiones más complejas y contradictorias.

## **El material textual nos habla**

### ***... y se hace presente en el cuerpo de los actores.***

Cuando nos permitimos “escuchar” al texto, a aceptar su zona oscura, a darnos cuenta de que no íbamos a conocerlo del todo y que probablemente no se comprendería todo, recién ahí pudimos entregarnos al material. Cuando dejamos de querer dominarlo y dejamos que tuviera vida propia, que él jugara con nosotros, recién en ese momento pudimos descubrir la profundidad y la grandeza expresiva que nos brindaba el sainete. Fue cuando supimos abrir la puerta para salir a jugar.

---

<sup>27</sup> Grüner 2001

<sup>28</sup> Grüner 2001: 82, 83

Y pudimos dejarnos conquistar por la posibilidad creativa del teatro en verso, que lejos de volverse una dificultad, con sus límites nos convocó a un juego corporal amplio, expandido, expresivo. Cada palabra, cada frase se filtraba y crecía, se desarrollaba y se rodeaba de sentido, porque no era un texto intelectual, estudiado desde la academia, sino que habíamos podido transformarlo en algo vital, necesario para nosotros. Sin él no habríamos construido ese universo que nos vinculaba tanto con el pasado pero fuertemente arraigado en nuestro presente.



La limitación del verso, esta lengua en conflicto<sup>29</sup>, nos fue dando material para investigar aún más. La palabra fue poco a poco adquiriendo sonoridades diferentes. La construcción de un juego rítmico a través de sus sílabas acentuadas creó polimetrías, asimetrías y simetrías, que apoyadas respiraciones poco naturales, construyeron cadencias y declinaciones mucho más ricas. El contrapunto generado por esta forma del decir y la acción propuesta, enriqueció notablemente nuestra creatividad. El actor necesita de su inteligencia e intuición para unir estos ejes que a primera vista parecieran ser opuestos. Entonces se crea un espacio sonoro original, delimitado por las armonías de las voces.

Las palabras del lunfardo paulatinamente dejaron de ser un escollo, una dificultad o un problema y

se transformaron en un desafío, cargadas de amplias resonancias históricas y sonoras se vincularon con la actuación de forma natural, sin enfrentamientos internos. Un diálogo propicio para la creación escénica, sin dudas. Esa lengua extraña en su modo de decir fue creciendo dentro nuestro y dejó de ser una preocupación para nosotros lo que el público comprendiera o entendiera, simplemente porque ya habíamos podido integrar ese léxico al trabajo actoral.

De esta manera nos habló el material, y tuvimos la capacidad y la apertura de prestarle atención a lo que nos estaba contando. Pudimos desarrollar este aspecto e incorporar – en el sentido más literal de poner en el cuerpo. *"En el dominio literario la parodia medieval se basa completamente en la concepción grotesca del cuerpo"* (Bajtín: 31). Si bien él se refiere al Medioevo, pero podemos afirmar, como lo hemos dicho anteriormente, que existe una relación directa entre esa comicidad medieval y la comicidad que aparece en los sainetes. *"Estos elementos lingüísticos ejercieron una influencia organizadora directa sobre el lenguaje, el estilo y la construcción de las imágenes de esa literatura"* (1994:31). Lo mismo que sucedió en la literatura medieval, esta forma popular corporal influyó en la literatura dramática del sainete, y es eso lo que recuperamos en el tránsito actoral.

<sup>29</sup> Grüner 2001.

## Las resoluciones, los aprendizajes y las sorpresas.

Cuando resolvimos inclinarnos por los sainetes en el momento en que decidimos el desafío de un nuevo proyecto, pensamos en un material simple, una obra sencilla de fácil comprensión. Desde el comienzo nos inclinamos hacia un público adulto, mayor inclusive, porque veíamos allí un mundo poco explorado.

Este reto que asumimos nos convocó a diversas experiencias y nos generó una cantidad de preguntas. El material en sí mismo nos proponía la contradicción. El sainete como pura fiesta, el modelo simple, parodiado y “popular” se imbuía de un complejo entramado para hacerse conocer y mostrar, este entramado era el lenguaje: el lunfardo. Esta escisión, estos dos mundos fueron los que transitamos. Un lenguaje que en sus orígenes había sido popular, se estaba declarando como un lenguaje de elite, conocido por pocos.

Y en un momento de reflexión nos fuimos preguntando: ¿qué es lo que hace que un texto dramático sea hecho de una manera por el actor y no de otra? A esta pregunta podemos responder que la tradición juega un papel importante. De una manera u otra se hace presente cuando menos uno se lo imagina. Una tradición respetada, que a veces nos da material para investigar, y otras veces se filtra y nos impone una formalidad antigua, que no queremos repetir. Hablamos en presente porque este proceso está presente en cada creación artística, en cada búsqueda. La diferencia con este material es que está mucho más teñido con lo que conocemos, inconscientemente, por familia, por historia compartida. Como si ya existiera una “forma” de hacerlo, y brota cada vez que uno toma un texto de este tipo en sus manos.



Pero además hay una tradición que sí nos interesa rescatar: la del comediante capocómico<sup>30</sup> del siglo pasado, ese actor eminentemente popular que dejó su impronta en nuestro teatro. Ese que jugaba libremente con el público y tenía su propia técnica. Lo importante siempre es poder tomar distancia, situarnos en nuestro presente y poder darnos cuenta que somos nosotros con nuestra realidad quienes resignificamos el material. Nos atrapa la historia, dejamos que nos atrape, pero aprendemos a soltarnos con los cuerpos llenos de conocimiento, pero para ser usado en este aquí y ahora, y poder aprender a utilizar procedimientos como el aparte, el latiguillo o la morcilla, tan caros a nuestros actores populares

Las otras preguntas que nos hacemos, ahora a la distancia: ¿Qué es lo que el actor percibe casi inconscientemente en la lectura de un material a trabajar? ¿Cuál es la impronta que se teje en ese laberinto de palabras que precede a la imaginación actoral y que hace que su creación vaya en un sentido, una dirección, y no en otra? No es fácil respondernos estas cuestiones. Evidentemente,

<sup>30</sup> Tomamos el concepto de Capocómico como sinónimo de comediante más que en el sentido de empresario de la compañía teatral.

como dijimos al comienzo, la voluntad de actuar el pasado, el encuentro con nuestra historia; lo que sí es cierto también, es que más allá de la influencia de lo que hemos alguna vez leído y estudiado acerca del sainete y el grotesco nacional, está la intuición actoral, está el cuerpo que decide, está la valoración con una mirada actual de esos materiales. Es evidente que los mismos textos proponen una forma, como si ellos mismos destilaran una matriz, una forma de actuación que está como una impronta en esas palabras escritas. Como si se filtrara la forma de actuar de aquellos capocómicos argentinos a través de sus letras. No tenemos demasiados testimonios fílmicos de aquella época para constatar, pero por lo que sabemos, nuestra apreciación tiene sentido desde la práctica, claro. Esto es lo que percibimos en este material: siempre la posibilidad de juego. Este juego grotesco si se quiere, de acuerdo a lo que Bajtin señala como tal, lo que de alguna manera nos permite liberarnos de ciertos prejuicios, de la historia, de la tradición que limita y acorrala, y nos permite desarrollar antiguas nuevas propuestas, y sentir que ese material nos pertenece profundamente, y que tenemos todo el derecho de rehacerlo a nuestra justa medida y antojo, faltándole el respeto de la mejor manera posible, para mantenerlo vivo especialmente dentro nuestro.

¿Cómo juega la tradición, la historia, la cultura? Pesa todo el tiempo. Está presente en cada momento, pero lo importante es saber que está, pero que no interfiere. Nos alimenta, nos brinda imágenes, nos permite comenzar desde algún lado. Pero no nos guía. Nosotros los actores somos los dueños del material y nos hacemos cargo de eso.

## El final de la apuesta: “Tardes Porteñas Social Clú”

La idea fue revalorizar estos momentos del teatro nacional, pero desde una concepción más contemporánea. Tomamos estos sainetes de la primera época y desarrollamos un encuentro entre lo moderno y antiguo, con las posibilidades de juego que brinda el sainete como pura fiesta, sumándole matices que nos dieron la posibilidad de *aggiornarlos* un poco.



Chaucha y Palito group presenta:

**"Tardes Porteñas Social Clú"**

de Silvia Parodi sobre textos de:  
E. de María, J. Gonzalez Castillo, R. Cayol y E. García Velloso

Con las actuaciones de: **Silvia Parodi**  
y **Alejandro Giles Ontoria**

Retomando la concepción de que el sainete no es una pieza costumbrista sino una exageración o caricaturización de las costumbres<sup>31</sup>, profundizamos en esta idea de “caricatura” en los cuadros de sainete. Caricatura que no debía transformarse en “maquieta”, porque desvirtuaba el objetivo de la

<sup>31</sup>

propuesta, pero sí recordar un poco el trabajo de aquellos capocómicos fundantes del teatro vernáculo, y su relación con el público.

El espectáculo está organizado alrededor de la actuación. Dado que sólo somos dos actores quienes llevamos adelante todos los personajes, este trabajo es fundamental en toda la puesta en escena. El juego actoral y el decir, el poder expresar estos versos sin traicionarlos pero tampoco sin endurecerlos, llenándolos de expresividad, ha sido como ya hemos dicho la base de toda nuestra investigación, de todo este proceso que llevó alrededor de casi tres años.

El material quedó organizado de la siguiente manera: Un programa de la "Radio Porteña" con el nombre de "Tardes Porteñas Social Clú", transmite desde una sala teatral escenas de obras de teatro argentino. Esta transmisión está a cargo de dos locutores, Nelly y Roberto, que presentan escenas de sainetes de la Compañía Teatral "*Chaucha y Palito Group*" integrada por Silvia Ethel Parodi y Alejandro Giles Ontoria. A medida que se desenvuelve el espectáculo, ellos van desarrollando su relación con las diferentes posibilidades que brinda el vínculo entre una mujer y un hombre de la misma edad.

La secuencia de las escenas de sainete elegidas son:

I. Bohemia Criolla de Enrique de María. Escena I (Año 1902)

II. Entre bueyes no hay cornadas de José Gonzáles Castillo. Escena I y II.

(Año 1908)

III. El debut de la piba de Roberto J. Cayol, Escena VIII (como radioteatro)

(Año 1916)

IV. Gabino el Mayoral de Enrique García Velloso, Cuadro Segundo (fragmento) (Año 1898)

Los textos de los locutores fueron escritos por nosotros, de acuerdo a las necesidades de unión de los cuadros y del *crescendo* dramático que íbamos precisando.

La otra gran apuesta ha sido el vestuario. Este juega un rol importante en el dibujo de la caricatura en los cuadros de los sainetes, utilizando colores brillantes en telas pintadas como si fueran personajes de historieta. A esto se suma al telón de fondo y las dos patas laterales, todo pintado a mano a la vieja usanza, mostrando una imagen de conventillo entre ingenua y distorsionada.

Todos los elementos escénicos: la actuación, el vestuario, la escenografía, los textos en verso y hasta las luces cuando las hay, sirven para reafirmar durante todo el espectáculo la concepción "teatralista" de toda la obra. Buscamos todo el tiempo que los locutores, la música, el tango bailado y cantado en vivo le recuerden al público que están en el teatro. Y también es importante para nosotros ratificar lo que el sainete nos viene diciendo desde su creación, que es buscar relacionarse con el lado festivo de la vida.

*"La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la sociedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez a la*

---

Pelletieri 2008: 76.

*conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades.” (Bajtín:50)*

Luego del estreno, en el año 2014, toda entusiasmada le pregunto a mi padre:

- Pá, ¿qué te pareció?

Y mi papa, reflexionando me dice:

- Lindo, muy lindo, pero... ¿Por qué los malevos están de naranja y amarillo? No era así como se vestían!

¡Claramente, no se puede satisfacer a todo el mundo!

## **Bibliografía**

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza, Madrid. 1994.

Berenguer Carisomo A., F. P. Laplaza, M. A. Morínigo. *El lunfardo*. Dunken, Buenos Aires. 2005.

Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada*. Norma, Buenos Aires. 2001.

Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envió editores, Popayán, Colombia, 2010.

Pelletieri, Osvaldo. *El sainete criollo: del autor al actor*. Galerna. Buenos Aires. 2008.

Rodriguez Martín. *Hacia una teoría del actor popular en Latinoamérica. Procedimientos y usos* en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=302&nro=14>

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona. 1980.