

## LITERATURAS DISONANTES: EL CUERPO ENTRE MANUALES Y SAINETES(\*)

Walter N. Musich (\*\*)

Camila Arbuét Osuna (\*\*\*)

### Resumen

La elite liberal conservadora argentina que gobierna el proceso de consolidación y modernización del Estado Nacional entre el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX promueve la difusión de un conjunto de discursos y dispositivos orientados a educar en la civilidad y las buenas costumbres a las cada vez más complejas poblaciones urbanas. Dentro de estos dispositivos los manuales de urbanidad juegan un papel destacado, alcanzando un éxito editorial que los colocaría en la categoría de *best sellers*. A su vez este proceso instituyente encuentra resistencias que satirizan dicha normalización desvinculándose de los elementos de pertenencia que el Estado propone, exacerbando los componentes disruptivos propios de la variopinta condición étnica, social y sexual de la argentina aluvional.

El presente trabajo se propone analizar algunos de estos manuales identificando tópicos sobre las conductas del cuerpo que el Estado busca disciplinar y modelar en función de un programa político; contrastando estas narrativas con las resistencias que se cristalizan en el discurso literario bajo la forma de sainetes y que no dejan de presentar un cuadro complejo de pliegue al sistema (evidenciando el éxito del programa moralizante estatal) y de profunda denuncia al artificio civilizatorio. A partir de ese estudio comparativo, de la producción y reproducción política de cuerpos, se indagará sobre los roles de género, los rasgos culturales deseables y los punibles de cada tradición inmigrante y las formas híbridas de convivencia que la explosión demográfica supuso.

**Palabras claves:** Normalización – Cuerpos – Sainetes – Manuales – Estado Nacional

LITERATURAS DISONANTES: EL CUERPO ENTRE MANUALES Y SAINETES  
DISSONANT LITERATURES: BODY BETWEEN MANUALS AND "SAINETES"

Páginas 89 a 111 en: *del prudente saber y el máximo posible de saber*.  
Número 8, enero a diciembre de 2013.  
ISSN 1515-3576

## DISSONANT LITERATURES: BODY BETWEEN MANUALS AND “SAINETES”

### Abstract

The liberal conservative Argentine elite that guided the modernization and consolidation of National State from the last quarter of the nineteenth century at the first decades of the twentieth century fostered the spread of a set of discourses and devices designed to educate in “civility” and good manners to increasingly complex urban populations. Urbanity manuals play a crucial role as part of such devices, achieving a success that puts them in the category of bestsellers. Nonetheless, this institutionalizing process was resisted through the satire of such normalization a divergence expressing detachment from the elements of allegiance to the State, thus exacerbating the disruptive components in the motley ethnical, social and sexual condition of alluvial Argentina.

In this work we set out to analyze some of these manuals by identifying topics about the bodily behaviour that the State seeks to shape through discipline to fit a political program. Contrasting these reports with the resistances that crystallize in the literary discourse as “sainetes”. Such resistance, as expressed in the sainetes, presents a complex image, featuring both compliance to the system (which evidences the success of the state’s moralizing project) and a deep denounce of the civilizatory artifice. Through this comparative study of the production and reproduction of bodies, we will inquire into gender roles, the desirable and punishable traits of each immigrant tradition, and the hybrid forms of cohabitation brought forth by the demographic explosion.

**Keywords:** Normalization – Bodies – “Sainetes” –Manuals – National State

El sainete criollo<sup>1</sup> es el primer intento sistemático de construcción de un arte escénica particular para y desde el público argentino, surgida del seno mismo de la sociedad y expuesta como parodia de las narrativas elitistas. Actualizando la sensación comunitaria del mito gauchesco el sainete llega a expresar y cristalizar las nuevas condiciones de comunidad en la Argentina aluvional. El sainete se sumerge permanentemente en una visceral crítica de clase que no se ahorra tocar ninguna de las hipocresías que comporta el proceso de control estatal como la enseñanza de la moral burguesa y las

buenas costumbres, la diferenciación de roles y facultades de género (abriendo a su vez una taxonomía que cruza género y clase), la construcción restringida de la ciudadanía, las características de la política y de los hombres que a ella se dedican, etc. Exhibiendo estas particularidades de la cotidianeidad el sainete también acompaña y contribuye a su naturalización, así como a la general *resignación* que empapa progresivamente sus diálogos tragicómicos. Cabe marcar que el género es durante muy poco tiempo exclusivamente cómico mutando hacia la tragicomedia y culminando en el grotesco de Armando Discépolo. Esta mutación se corresponde con el camino que se traza desde el plan liberal de fin de siglo a su paulatino y terminal fracaso; desde una sociedad que cree en la comunidad del trabajo y en el ascenso social a una sociedad atomizada, descompuesta, expulsada, reprimida y subhumana <sup>2</sup> como lo es la de finales de la década del '20 y la del '30.

El presente trabajo analiza la relación entre los cuerpos y las nuevas formas de control, relación que registra, exhibe y afianza el sainete. Para capturar mejor este intento “civilizador” hemos recurrido también a cruzar el registro de las obras con el de los manuales de urbanidad aparecidos en el mismo momento. Las piezas centrales que utilizaremos para llevar adelante este análisis serán: *Los óleos del chico* (1892) de Nemesio Trejo, *Tratado de moral y urbanidad* (1910) de Florencio Parravacini, *Los escrushantes* (1911) de Alberto Vacarezza, *El debut de la piba* (1916) de Roberto Cayol, *El velorio del angelito* (1918) de Carlos De Paoli y *Babilonia* (1925) de Armando Discépolo. Siendo todas ellas piezas destacadas tendremos un paneo general de los cambios que se fueron gestando dentro del género desde la comedia más ligera a la densidad del grotesco. Los manuales de urbanidad sobre los que hemos trabajado son: el *Manual de urbanidad* de H.E.C. (de algún año de finales del siglo XIX, se desconoce el año preciso), el *Código social* de Sara Montes (1918) y el *Manual de urbanidad* de Antonio Carreño (que se escribe en Venezuela en 1853 y llega a la Argentina en 1890, ya como un bestseller).

Determinar qué es y qué no es sainete ha llevado muchas discusiones teóricas, debido tanto a que el contacto con otras formas teatrales es muy grande como a que, para ser un género que duró con suerte cuarenta años, la diversificación de sus caracteres es muy amplia. Hay sin embargo ciertas constantes en sus *temas* (amores desencontrados, pillajes mal logrados, o simplemente pinturas del cosmopolitismo), en el *espacio* donde se desarrolla (conventillo), en la tipificación de sus *personajes* (compadritos, malevos, matronas, chinas, milongueros, pillos, italianos pudientes) y en el tipo de *vocabulario* que se utiliza (lunfardo y degradaciones lingüísticas producidas

por la mezcla inmigratoria) que posibilitan una nítida identificación. A pesar de ello se encuentran grandes variantes en torno a las particiones escénicas, a la resolución de las tramas y a la inclusión de otros espacios posibles dentro de la caótica ciudad: lavanderías, comedores, cocinas, patios de casas de familia, etc.

### **El sainete versus la literatura**

Durante la mayor parte de la existencia del sainete, éste es tenido como un modo de composición menor, desvirtuado, excesivo y destinado a un público enteramente plebeyo. Solo durante el primer gobierno irigoyenista, bajo la política de un cierto populismo nacionalista, se valoriza el sainete como expresión literaria de las clases trabajadoras y se emprende el trunco intento de colocación del sainete como estandarte del arte nacional, frente al siempre presente tradicionalismo gauchesco refinado de la oligarquía. Pero este lapso dura muy poco, luego el sainete captura la ruptura del horizonte obrero (recordemos *La fonda de Pacarito* (1916) o *El candidato del pueblo* (1917)) que es ya inapelable luego de la semana trágica de 1919; de ahí en más su progresiva descomposición. A la breve euforia sainetera le sigue una ferviente reacción política que terminará por aniquilar las expectativas vivenciales de la capa mayoritaria comenzando un proceso de lumpenización estructural que enferma a la sociedad de anomia y al sainete de grotesco. Tendrán que pasar al menos dos décadas después de su desaparición para que la crítica literaria comience su lento reconocimiento.

En los años en que más se escriben y actúan sainetes la opinión pública se encarga de generar una división, bastante exitosa en su época, entre sainete y "teatro culto" o directamente entre sainete y literatura. Esta minusvaloración del género pende tanto de un intento sistemático por consagrar un modo "válido" y "verdadero" de estética artística sostenida en cierta mirada aristocratizante sobre la cuestión, como de la historia misma del sainete que nace y perdura largo tiempo engendrando obras escritas para algún evento y descartadas luego. Obras que no son firmadas, ni reconocidas por sus autores como escritos de algún valor artístico digno de conservarse, y que posteriormente son tenidas por un elemento lucrativo dentro de una producción "seria". La división entre formas altas y bajas de la literatura, división que quizás sea tan vieja como la literatura misma, retoma su vigor en el siglo XVII francés con la querrela entre antiguos y modernos que produce varios tratados en torno a la distinta estofa de las comedias, las tragicomedias y las tragedias. Claramente una versión de esta estructuración llaga al Río de la Plata donde se reconfigura sin perder su eficaz caudal performativo dentro

de las cabezas de los propios saineteros hasta bien avanzado el tiempo del sainete.

En el marco de la conformación de un canon nacional el género gauchesco se instala como el signo de lo propio, respaldándose en su simiente trágica y a su exquisita estructuración estilística. Ingresa así en el sitio abierto por el mito creado por Hernández y continuado por la línea de Güiraldes, Lugones, Rojas -entre otros escritores ilustres- logrando consolidarse como el tópico privilegiado de la emergente literatura nacional. Las novelas que conoce el fin de siglo (Martel, Cambaceres, etc.) habían seguido la misma tónica de exploración de problemas propios de “la argentinidad” en ciernes bajo normas estilísticas europeas, en sus relatos se explicitan las huellas de Cervantes, Shakespeare, Flaubert, Schiller, etc. Por lo que, en este marco de formación del canon autóctono, la irrupción en el estilo y el estallido de las normas de escritura que supone la composición del sainete tira por los aires a los ojos conservadores el proyecto de una literatura nacional, describiendo desde adentro, con las palabras de un mundo subalterno, la mezcla que los autores consolidados solo taxonomizaban desde la repugnancia del afuera (síntoma que queda remarcado por la influencia del naturalismo de Zola). La reacción es furiosa ante la posibilidad de la sola existencia de una literatura alternativa proveniente de los sectores dependientes, que parecen ir por la conquista de nuevos espacios; teniendo a la vuelta de la esquina la revolución proletaria y la posibilidad de existir en las urnas argentinas. La literatura es como siempre una cuestión política.

En 1924 el diario *Crítica* lleva adelante una encuesta, totalmente sesgada, sobre por qué es malo el sainete. La encuesta está destinada a los intelectuales del período y una amplia mayoría contesta en la misma tónica en la que se planteaba la pregunta arguyendo falencias teóricas, inutilidad educativa, etc. Son José Ingenieros y Nicolás Coronado los únicos que defienden al sainete; a la contestación que da el primero, el periodista asombrado replica “Pero doctor, entonces Vacarezza sería el as de nuestros autores nacionales y Rodríguez Larreta, con su *Luciérnaga*, el peor” (Dubatti, 2007:11). Es muy interesante la respuesta que a esto da Ingenieros:

Y esto será muy triste decirlo, pero hay que reconocerlo. El señor Vacarezza satisface los deseos del público y cumple con ello el (deseo) que lo ha llevado a escribir. Las obras para una noche de representación están bien para ser publicadas en un elegante volumen y leerlas tranquilamente en una rueda de amigos. El teatro es otra cosa. En él hay un público que paga, y ese público no va a buscar

paradojas ni filosofía; desea sentir emociones; pasar por un momento agradable, y aquel que lo ha logrado, ése es el mejor autor teatral aunque no sea el mejor literato. (Dubatti, 2007:12)

Esta respuesta es interesante por muchos motivos, inicialmente señala la preocupación del entrevistador por crear una suerte de canon de la literatura nacional, preocupación a la que Ingenieros responde con una concepción más amplia de literatura y de nación que refiere a la relación indispensable con el público, que el teatro exacerba, por depender cabalmente de ella. De entrada se reconocen varios públicos y el público más numeroso no es el que imita la lógica de los salones sino el que paga para ver un espectáculo que lo represente. Hay sin embargo cierta miopía en la respuesta de Ingenieros que proviene de una impresión igual de sectaria del progresismo de la época: él no se sale de la escala imperante de “valor literario” sino que mira *además* otra cosa sin correrse de allí, y por ello, desde esa perspectiva, no puede observar que el sainete está bien muñido de paradojas y filosofía (contenidos que desatados en su paroxismo lo empujan a su deformación final).

Se crea, bajo esta configuración, una partición entre la inmediatez emotiva y lo culto, que proviene del supuesto que hay dos tipos de demanda artística: la que procede de un sector que no tiene preparación y se entrega al arbitrio de las emociones, y la que se exhibe como culturalmente educada para apreciar en toda su complejidad el producto artístico. Dos mundos, dos sensibilidades. Ya lo decía Alberto Palcos en la misma encuesta “La misión del arte no es solo satisfacer al público sino también educarlo, que es lo que sucede con los grandes dramaturgos extranjeros, Shakespeare, Schiller”. Esta incompreensión del vínculo complejo entre obra y público se saltea por completo la necesidad de los hombres de representarse y omite en un prejuicio la enorme capacidad “educativa” del sainete. El sainete ofrece una rápida instrucción sobre *cómo son* las cosas en el cambalache de entresiglos; ilustra perfectamente el lugar que las costumbres imponen a los individuos así como los absurdos que una época de movilidad social o de decadencia puede producir; instruye sobre todo en la *filosofía pesimista y nostálgica del criollo* así como en el carácter inmediato de la vida, es decir en el registro de la experiencia. Si bien es cierto que ofrece una idea muy ambigua del *deber ser*, así como en los mejores dramas, su aporte educativo reside tanto en la construcción de una pintura suburbana definida en medio del más alborotado caos, como en la consolidación de un prototipo de argentino, el criollo, que posiblemente sea el más logrado e incrustado signo nacional.

Otro espacio discursivo de visibilización del binomio alto/bajo lo constituyen los manuales de urbanidad y códigos sociales difundidos ampliamente en Latinoamérica entre finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, en los que se legitima una serie de relaciones asimétricas que sustentan la pretensión de un orden social; tal como lo indica en su índice el manual de Antonio Carreño: “entre padres e hijos”, entre esposos, “entre sacerdotes y seculares”, “entre magistrados y particulares”, “entre superiores e inferiores”, “entre nacionales y extranjeros”, “entre ricos y pobres”. Relaciones asimétricas y antagónicas que tienen por escenario los espacios de sociabilidad burguesa donde se muestran y reproducen las prácticas tendientes a reprimir y ocultar lo que se entiende por entonces como bajo (la desnudez y cualquier alusión en público a la sexualidad, las afrontas y groserías, los fluidos, la incomodidad) y afianzar lo considerado alto (el recato, las buenas maneras, el buen gusto, las virtudes cívicas y morales y todo lo que hace al *savoir vivre*). En las calles céntricas o bulevares, las escuelas, los clubes, los hipódromos, los paseos, los teatros, las casas de familia, se focalizan las directivas de los manuales tendientes a regular la relación entre los cuerpos, disciplinando la externalización de su universo emotivo y sensorial. Por supuesto que en muchos casos se trata de preceptivas de tanta densidad y rigidez que hacen difícil su total cumplimiento y, por otro lado, no suelen codificar ciertas costumbres atesoradas por una clase social, sino –como sostiene Rouvillois– la pura inventiva de sus autores. Sin embargo, más allá de frecuentes licencias y formalizaciones que mueren en la letra, lo cierto es que han sido de una gran eficacia en sectores medios y altos de nacientes sociedades nacionales como la argentina, que han visto en los “buenos modales”:

Un medio de elevarse, un pasaporte social, al mismo tiempo que la mejor manera de distinguirse del mundo rural todavía dominante y de un proletariado obrero en pleno progreso. Uno se vuelve burgués cuando se comporta como un burgués; y aparece el *savoir-vivre* en el seno de una sociedad igualitaria y jerarquizada a la vez (...) El gran señor de antes del 89 no necesitaba ser cortés para sentirse superior; el pequeño burgués del siglo XIX lo necesita imperiosamente. (Rouvillois, 2008: 59)

### **La impostura como modo de creación**

El sainete por ende presenta una suerte de subcultura que se apropia a medias de los modos de “sociabilidad respetable” de la elite dominante. Esta apropiación es constantemente ridiculizada por los saineteros que reparan

en la desfiguración de esta copia, producto del desencuentro de los modos formales que se desean hacer extensivos y las condiciones materiales de vida que los sostienen. Si se pide a una muchacha criada en el conventillo que “se guarde” como una niña rica es “guardada” por su aya, a un milonguero que respete los tiempos de cotejo que la etiqueta de las aristócratas proponen, a un vagabundo que observe los modales en la mesa, el resultado no puede ser más que un gran circo. Los sujetos son concientes de ese *deber ser* pero su tiempo no es el mismo que el de quienes escribieron los manuales, la materialidad de la vida apura su inmediatez amenazando con la miseria del mañana, entonces la muchacha no puede esperar para intentar asegurar su futuro con un hombre o escapando a la ciudad, el milonguero lo mismo consiguiendo alguien que lo mantenga y tenga la casa en orden, y el vagabundo come vorazmente cuando no lo observan. Su contacto con la experiencia es muy otro y este desfase provoca gracia, pero también tristeza cuando el sainete se mezcla con el grotesco. Este último es el caso de *Babilonia*, una obra sostenida sobre la metáfora del arriba y el abajo, de los ricos y los pobres (que no son trabajadores ya sino criados), entre el cielo y el infierno, entre el perfume y el caldo de situaciones subhumanas, en medio de esta pérdida de los cuerpos ¿qué es el tiempo? Como rezonga el portero:

**Secundino:**-Claro, no tienen prisa. Están al calor de la gran chimenea, muy juntos, medio desnudas, ahítos, bebiendo...Allí los quisiera, en la puerta, viendo pasar la pulmonía, allí. ¡Injusticia!

*Babilonia* (Acto I, Escena I)

El tiempo dedicado a los placeres que poseen los ricos, el tiempo de la cortesía, es imposible para la clase trabajadora (que come, duerme y se relaciona escabulléndose de su rol) y únicamente es igualado en la farsa por los pillos, quienes en ciertas escenas como parte de su impostura bacanal alargan las ceremonias remarcando su ridículo. Un buen ejemplo de esto es la escena de los ladrones esperando para emboscar a otros ladrones más exitosos en *Los escrushantes*:

*(Desde esta parte adoptarán los cuatro gran arrogancia. Es necesario que todo se haga con la mayor gracia y naturalidad posible si se quiere dar animación al cuadro. Empiezan las ceremonias.)*

**Mingo:** *(A Maceta ofreciéndole asiento)* -¡Doctor!...

**Maceta:** *(rehusando con extremada cortesía)* -De ningún modo, doctor.

**Bacharra:** *(simultáneamente con los otros y rehusando a su vez el ofrecimiento de Peña)* -Haga el obsequio.



**Peña:** (*sentándose*) -¡Perfectamente, doctor! (*se sientan todos con gran aparatosidad*) Y vayan sirviéndose de lo que gusten nomás. Hagan de cuenta...

**Mingo:** (*a Maceta*) ¿Usted no bebe, doctor? (*Ofrece un vaso*)

**Maceta:** Muchísimas gracias (*Rehusando*)

**Bacharra:** (*insistiendo*) Pero un poquito doctor no le va hacer daño...Esto es extra fino superior, pura uva insuperable.

*Los escuchantes (Acto III, Escena II)*

El juego sigue con grandes rimbombancias, remarcando en todo momento que los personajes poseen decididamente la propiedad de su tiempo. La ficción que aleja la preocupación por el padecer material llega siempre en estos relatos en las situaciones más apremiantes y angustiantes, como si los personajes intentaran mostrar la irreductible propiedad de su cuerpo en medio del caos que les depara el destino, a su vez evidenciando que ésta propiedad no será nunca más que una apariencia. En este sainete temprano todavía no se ha patentizado lo que podríamos llamar “la caída”, es decir la constatación de que no hay salida viable, sino que se encuentra en un estado en el que

el recurso a la inmediatez mágica del robo en reemplazo del cotidiano empecinamiento del trabajo (y, en gran medida del dinero que se sublima) al desmaterializar, poetiza, y al prescindir de lo arbitrario se vuelve dramáticamente verosímil (...) El jugueteo inmediato del sainete, pues, se refina con la equívoca presencia del dinero en reemplazo del trabajo (Viñas, 2007: 39).

Como lo resalta Viñas, inmediatez, magia y libertad se tocan casi infantilmente en un juego, como un leve síntoma de sustitución de la comunidad del trabajo que terminará siendo una comunidad trágicamente despedazada, desprovista de todo lazo de solidaridad, con personajes plegados hacia adentro.

El carácter tragicómico, entregado al juego y a las confusiones, propio de “el teatro de la precariedad” (Rossuet, 2009) -como llama Rousset al género- es en este sentido definitorio. Los ejemplos de este movimiento vivencial son numerosos. Podemos ver cómo antes de un atraco los ladrones se entregan a este juego, cómo luego de ir presos por pobres todos los asistentes a un bautismo vuelven a cantar una vidalita (en *Los óleos del chico*), cómo en medio de las más terribles confesiones y condiciones el conventillo retoma el baile. El canto y el baile, que en los primeros sainetes, juegan papeles primordiales insertos en la trama, tienen la característica no solo de representar

de otro modo estados anímicos, vaticinios del final de la obra, deliberaciones pseudo filosóficas sobre el sentido de la vida, sino que también exorcizan temores. El baile es en algunos momentos casi un estado de posesión. Como en la sensualísima escena de *Babilonia*, en la cual la bella sirvienta Isabel harta de ser manoseada, completamente resignada a un futuro infausto, baila

**Isabel:**-¡Madre!... (*Del suelo parece que subiera el ritmo a sus caderas; no puede resistirlo y se pone de pie. En la vertical el baile asciende hasta sus hombros.*)

**Secundino:**-¡Olé!... (*Isabel se entrega, ya no se pertenece, baila entre exclamaciones contenidas.*)

**Eustaquio** (A Otto): ¡Pero manyá lo que se tenía guardado!

**Otto:** ¡Extraordinario! (*Palmadas sordas acompañan. Bustos se mueven. Pies inquietos... Cacerola da un alarido. Le hacen callar siseando. Cesa la orquesta. Isabel se sienta entre aprobaciones. Sigue el silencio. Todos miran en sus recuerdos.*)

*Babilonia* (Acto I, Escena I)

La riqueza de las didascalias de Discépolo recoge para el texto parte de la magia que solo puede transmitir la experiencia teatral. Este baile se desarrolla en el mayor de los silencios como la danza de una posesa, recordemos que *Isabel ya no se pertenece*, y por ende tiene la capacidad de trasladar a los espectadores a otro estado, donde todos *miran sus recuerdos*. Uno puede fácilmente ver esta escena, con los actores petrificados mirando al vacío. Una vez más de lo que se trata es de poseer durante un momento el tiempo. El baile tiene una función narcótica que unifica, iguala y reencausa el deseo; un buen paliativo para la soledad, la excesiva individuación, la angustia, el hambre, el dolor físico. Al igual que en la posesión aquello que se evidencia es la ruptura de las identidades como forma de liberación, de pronto el baile eyecta al auditorio y todos son los pies, los senos, las caderas de Isabel.

El baile tiene en los sectores bajos la función social exactamente opuesta que en los altos, mientras que en los primeros es un modo de homogeneizar, compartir y afianzar los lazos de solidaridad postergando o subsanando las diferencias, en los segundos impera la búsqueda de distinguirse. El saber elegir qué bailar, la gracia para hacerlo, el conocimiento de la última moda y de los protocolos instituidos, *delimitan* y *marcan* una pertenencia de clase y una distinción de estilo, poniendo en juego todo el tiempo los bordes de una reducida comunidad.

Sólo se bailan aquellas piezas que están de moda, *malgré tout*. Bonita o fea, la danza en uso es la única permitida, salvo aquellos casos en

el que la originalidad permita otros bailes. No poseyendo bien el arte de bailar no se debe danzar en un salón, pues el que así lo hace, a más de las molestias que origina a todos, se cubre de ridículo. Dama o caballero no deben contar con la bondad del público que, en cualquier caso, los juzgará severamente. (Montes, 1918: 158)

Queda claro que el ambiente de los salones se vive como un territorio hostil, donde las miradas están para juzgar y donde el deleite no es más que el elemento colateral de una serie de dificultosas pruebas y filtros. Se trata de la creación de una matriz social donde el discurso produce los efectos que nombra.

El cuerpo de los manuales, intervenido biopolíticamente, es un cuerpo fragmentado, previsible, deglutido por el discurso, cuya materialidad no es más que arcilla en la que un programa de Estado hunde sus dedos, ha perdido todo misterio y se ha plagado de miedos. El ejercicio de intervención de los cuerpos no deja nunca de rayar el absurdo, recuperando la noción del *natural barroco*<sup>3</sup> pone una saga de esfuerzos desmesurados en aparentar cierta frugalidad espontánea que es siempre blanco fácil de la sátira. Los saineteros reciben un cuerpo semi-caricaturizado susceptible de hacer reír con pequeñísimas acentuaciones. El manual de H. E. C. indica:

La boca ha de tenerse siempre en forma que le es natural. Los labios puestos en forma de hocico, ó que expresan ya desden, ya ironía, dan al rostro gesto desagradable. Una boca cerrada, con labios sonrientes, es indicio de distinción, en tanto que caracteriza la necedad y la estupidez una boca siempre entreabierta. No se deben morder los labios, ni humedecerlos con la lengua, ni agitarlos continuamente, ó tenerlos muy abiertos. (H.E.C, 189¿?: 132)

El breve monólogo sainetero de Parravacini, *Tratado de moral y urbanidad*, señala:

Sobre la limpieza: los dientes se limpian en casa; nunca por la calle ni en la iglesia. Es feísimo rascarse delante de una persona. Al hombre bien educado se supone que nunca le pica nada. (Parravacini, 2007: 105)

La parodia precisa apenas de un leve gesto de acentuación, que remarque el nivel de distanciamiento con el cuerpo que las normas de urbanidad buscan imponer.

### La nota trágica

Como decíamos anteriormente el sainete toma mucho de la tradición gauchesca, potenciando la nota trágica del criollo y su filosofía de la resignación. El personaje del criollo, del cual nacerá el tango, brota de una fructífera combinación entre las nostalgias de la libertad gaucha, las penurias de la vida urbana en la Argentina aluvional y las melancolías provenientes de una versión metamorfoseada de las tradiciones filosóficas inmigrantes (que satirizará notablemente Marechal). El criollo es un sujeto materialmente explotado y simbólicamente desplazado en el proyecto nacional de los '80, y efectivamente así lo vivencian los propios implicados: expulsados del mercado, del reparto de la tierra, y forjados en una época que está siendo contravenida en todos sus principios por este nuevo *cambalache*. El criollo se percibe y representa como el hijo único de un Estado filicida.

Bajo este esquema es comprensible que sus propiedades reales sean su vida (siempre susceptible de ser perdida en alguna noble defensa), su honor y su madre. Todo lo que esté por fuera de esta *tres posesiones* es mutable y seguramente traicionero, entrando en el orden de las cosas que no están a su alcance cambiar, bajo el *shifter* de "la vida es así" (reiterado hasta el cansancio en los sainetes, a veces con pequeñas variaciones) se forjó parte de la médula de la argentinidad. Como los héroes trágicos, éste personaje guarda en la presunta simplicidad un mundo de complejos secretos y contradicciones. El criollo siempre tiene un pasado duro en sus espaldas que no ingresa por completo a escena pero que se presupone todo el tiempo y muchas veces se devela cuando la caparazón maleva muestra una rajadura (tan constitutiva del personaje como la caparazón misma). Sin embargo el intento heroico resulta trunco cada vez que se prueba, puesto que lo que siempre debe quedar claro es que es imposible ser un héroe en tiempos descompuestos. Si la figura del criollo tiene más de anti-héroe es porque, como el protagonista de *Le rouge et le noir* que desea ser un héroe napoleónico en el período de la Restauración, no está en su tiempo histórico; el tiempo del criollo es el tiempo del Facundo, un origen mítico, inexistente, imposible. Por tanto está condenado a la melancolía, a la espera de la repetición de un origen que nunca fue.

Precisamente el carácter marginal del criollo en el orden social es lo que fundamenta su protagonismo -a modo de justicia poética- en el sainete. Con esto queremos decir que los criollos son los únicos personajes cuyas acciones realmente importan; los inmigrantes en el reparto de los papeles no son más que un relleno etéreo, carente de todo peso existencial. Así lo explicaba Borges:

En el sainete nacional, los tipos del gallego y el gringo son un mero reverso paródico de los criollos. No son malvados, lo cual importaría una dignidad; son irrisorios, momentáneos y nadie. Se agitan vanamente: la seriedad fundamental de morir les está negada. Esa fantasmidad corresponde a las seguridades erróneas de nuestro pueblo con tosca precisión. *Eso para el pueblo es el extranjero: un sujeto imperdonable, equivocado y bastante irreal.* (Borges, 1931)

Así lo plasma Discépolo:

**Piccione:** (...) ¡Te lo sancóchamo todo e te lo sírvono! ¡Coma, coma o revienta! Ladrones, víctimas, artistas, comerciantes, ignorantes, profesores, serpientes, pajaritos...son iguale: ¡a la olla! ...Te lo báteno un poco e te lo bríndano. “¡Trágalo, trágalo o revienta!” ¡Jesú qué Babilonia! *¡Que paíse fantasmagórico!* (...)

**Eustaquio:** - Sí, en una galera... la gran galera: mete un ruso quinielero y sale un señor con auto; mete un tarugo con clavos y sale un cavalier de frac; mete un tangai lustrapiso y sale un dueño de stú. El único que no entra en la galera es el criollo ¡Es un país éste...pa ustedes!

*Babilonia* (Acto I, Escena I)

La forma en que se trata el tema de inmigrantes y criollos, que a su vez está atravesada por una disputa entre ricos y pobres (condimentando los rencores xenófobos), no deja de causar sorpresa si pensamos que buena parte del público sainetero era inmigrante de primera y de segunda generación.

Retomando, aun cuando el sainete represente casi exclusivamente la situación social de la clase baja, obran en él subdivisiones culturales que marcan un reparto de los libretos que va exacerbándose conforme el sainete muta en drama grotesco, en donde los inmigrantes solo pueden ser saltimbanquis. Tenemos un sainete que es cada vez más drama, es decir que tiende a mezclar elementos cómicos con elementos trágicos invirtiendo incluso el signo del final como en *El velorio del angelito*, *Babilonia* o el temprano *Los óleos del chico* (que nos demuestra el coqueteo constante que el sainete tiene con la tragedia). Estas obras, miradas detenidamente, causan una duda razonable sobre si son derivaciones de tragedias, comedias o tragicomedias. La pertenencia a éstas dos últimas formas queda en duda porque el final de estos sainetes señala la desaparición de toda justicia, la subordinación de los hombres a leyes que no manejan (el amor; la pobreza; la Ley, en cada caso)

y la imposibilidad de la risa conclusiva; mientras que particularmente la pertenencia a la tragedia es igual de incierta puesto que no existe ni el carácter de héroe trágico, ni la lucha entre libertad y necesidad, ni el fin estoico que justifique la trama. Con lo cual creemos que, analizando estas piezas estructuralmente mayor trabajadas (los personajes y las tramas tienen una mayor densidad), estamos ante una forma particular de drama<sup>4</sup>.

La nota trágica compartida por la mayoría de los sainetes, más allá de la peculiar situación existencial del criollo, es la desigualdad social en la que les toca vivir a los arrabaleros, abordada por lo general desde la desigualdad ante la ley. Nuevamente, el sainete denuncia bajo esta forma diferencial del trato jurídico el disímil nivel de exposición de los cuerpos que el Estado impone a los sectores subalternos. Como lo remarca el terrible pasaje de la violenta escena del marido considerando si matar o no matar a su mujer (que ha tenido un hijo con otro) en *El velorio del angelito*:

**Negro:** -¿Yo soy tu marido por ley, verdad? ¡Que linda ocasión, si yo fuera un niño bien, para ponerte una bala en la cabeza!...Al otro día dirían los diarios: “Esposo ultrajado que venga su honor”, y pondrían mis iniciales... pero como no soy niño bien y no tengo derecho a matarte...Yo soy de los de abajo y no puedo...A mi los diarios me dirían: Marido que asesina a su mujer, y sacarían mi retrato y pondrían mi nombre entero... y eso que dicen que la ley es pareja...pero que querés...los pobres no tenemos honor, ni corazón, ni vergüenza...aunque seamos maridos por la ley y la iglesia...¡así es la cosa! ¡Y siga el corso!

*El velorio del angelito* (Acto II, Escena IV)

Hasta el carácter privado del crimen está diferencialmente aplicado por el Estado oligárquico. Haciendo omisión del machismo cerril de la escena, lo que observamos es a un hombre que se cree ultrajado y a quién el Estado le ha confiscado, *por ser pobre* (y este es el punto que importa), el derecho de hacer valer punitivamente su condición de esposo. Como observamos, y ya sabemos, no todas las confiscaciones del Estado son negativas, sin embargo no hay que perder de vista el carácter diferencial que posibilita a nuestro personaje el sentimiento de una castración por ser pobre. Otro caso de una acción similarmente encausada se ve al final de *Los óleos del chico*, luego de la liberación de los asistentes al bautismo que ha sido malogrado por la intromisión abrupta de la policía:

**Pedro:** No hay más remedio, señores, ésa es la pura verdad. 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 el 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.

**Desiderio:** Tiene razón, compadre. Ya ve usted, nosotros nos divertimos a nuestro modo cuando apareció uno de la alta sociedad a turbar la alegría que reinaba y evitar que bauticemos al chico cumpliendo el sagrado deber de padre.

*Los óleos del chico (Cuadro VI)*

En esta escena nuevamente se acusa a la desigualdad de clase permeada en la ley y otra vez aparece, de un modo distinto, la idea de la intromisión estatal en la vida de los pobres, que en el caso de los hombres puede aparecer como obturación de una libertad socialmente aceptada: Desiderio dice que no le han permitido cumplir el *sagrado deber de padre*. Hay en este diálogo además una explícita referencia a la eyección social y a la muerte como única propiedad susceptible de ser puesta al servicio del Estado. Ni ricos ni ilustrados, el pueblo experimentaría el fervor patrio tanto más cercano a su cuerpo, puesto que sería sólo la propiedad del mismo aquello de lo que podría disponer para defender al Estado que lo oprime. ¡Vaya operación ideológica! En el mismo momento que la crítica dice que el sainete profana la literatura nacional, el sainete afinaba los capilares simbólicos que la penetración estatal utilizaba para consolidar una nación. Como para que no quede lugar a dudas el final de la pieza que analizamos antes proclama patrióticamente:

**Pedro:** -Será mi situación triste y mezquina.

No tendré porvenir muy lisonjero;

Más siempre gritaré ante el mundo entero:

¡Que viva la República Argentina!

*(Dan un viva general y el telón cae pausadamente)*

*Los óleos del chico (Cuadro V)*

### **Conversaciones de género: matronas, chinas, prostitutas y madres**

Parte de esta consolidación estatal descansa en la naturalización de una estructura de género, de un "contrato sexual" como diría Carol Pateman (1995), a la cual el sainete aporta una cara clasificación dispuesta por la pertenencia de clase, por la edad, dentro de la clase baja por la obtención o no de salario,

por la ascendencia étnica y por la liberalidad en torno a su vida sexual. A su vez dicha operación se complementa con la creación (masculina) de una psicología femenina tendiente a recuperar lo peor de la milenaria tradición misógina: el clásico carácter mutable y traicionero, la pasión por la subordinación que se expresa en la felicidad que le producen distintas escenas de maltrato, la nula solidaridad de género, etc. En este punto manuales de urbanidad y teatro popular se unen, como auxiliares a los aparatos ideológicos del Estado, a constituir subjetividades femeninas y tienen un éxito rotundo. Más allá de si las instrucciones de los manuales se llevaron al pie de la letra por muchas señoritas fue su mensaje central, simple y trascendente, a tal punto que esta grabado íntimamente en las estructuras subjetivas de millones de hombres y mujeres cien años después.

Las únicas mujeres que la matriz del sainete considera como dignas, estoicas y estables son aquellas destinadas a compensar el acto filicida del Estado al que aludíamos antes, aquellas cuyo carácter sexual ha sido reducido a un irresoluble Edipo, es decir las madres. Las madres en los sainetes y en los tangos son siempre mujeres vapuleadas por la vida, viudas (esto es vital) y sabias.

“La madre vieja (vencida por el vencido, esclava del esclavo) es la única por la que se siente compasión y a la que se intenta rescatar hasta instaurarla como ideal en las reiteradas complicidades entre *hermanitos* que si por un lado aparecen como una suerte de sobrevivencia dramática de la arcaica *fratellanza* de origen anarquista, por el revés de la trama pueden ser leídas como contraparte del cainismo impugnador de Abel” (Viñas, 1997: 76)

Denunciando la falacia fraternal del *Martín Fierro*, la unión de los hermanos antecede a la sangre y a la fundación de lo podrido (como en Hamlet). El personaje del criollo que el sainetero exacerbaba hasta el rango del llorón vuelve al seno impoluto de un mundo en escombros, por ser esta mujer lo único realmente inofensivo, lo totalmente neutralizado. Con ello cristaliza el plan burgués que hace reposar el cuidado moral de la familia en la madre, una suerte de sirvienta sabia contenta de su estado, impulsada por la prudencia y por ende enemiga natural de las Bovary de su tiempo. Los ejemplos aquí serían prácticamente interminables, permítannos remitir solamente al final de *El velorio del angelito*:

**Negro:** -¿Por qué han de ser tan malas las mujeres?...

**Da. Luisa:** -¿Y ahora, Negro, que pensás hacer?



**Negro:**-¿Ahora? Entregarme por entero a la única mujer que no engaña... a vos, viejita querida, con vos siempre y para siempre. (*La abraza y la besa*)

**Fortuna:**- (*Gritando*) ¡Ah, criollo de mi flor!... ¡lindo criollo! ¡criollo lindo!  
*El velorio del angelito* (Acto II, Escena final)

Después de las madres se encuentra el amplio espectro del resto. Los sainetes trabajan inicialmente en el conventillo la división entre las matronas y las chinas, que tiene por eje la edad (que esconde también el carácter de madre). Las matronas son mujeres que no pueden tener menos de 35-40 años, que manejan los hilos de varias situaciones porque *ya han sufrido*, que tienen por ello cierta aura de poder y respeto que sin embargo puede quebrarse tanto por su carácter de pobres, como por mujeres. Las matronas pueden ser a su vez inmigrantes o criollas y esta diferencia computa.

Las chinas en cambio son por lo general mujeres jóvenes, criollas, en edad casadera o ya juntadas, habitualmente en este último caso pueden estar reconsiderando seguir o no con su esposo debido a cuestiones de dinero, de holgazanería o de locuras que él comete. Las criollitas no poseen la respetabilidad que los años han dado a las matronas y pueden ser sometidas (en muchos casos a los golpes) por el esposo, el hermano y el patrón, si lo tuviese. Siendo a veces muy jóvenes conservan aún ciertos anhelos de otro tipo de vida, si viven en los arrabales desean irse a la ciudad, salir de esa situación que las tiene cansadas... esto queda manifiestamente trabajado en los sainetes, pero no se guardan finalmente el dejarnos en claro que el amor por el yugo al cual están acostumbradas puede más que el deseo de la libertad. En la obra *El debut de la piba* de Cayol un grupo de buscavidas -pretendidos artistas- convencen a un "buen criollo" de que su bella esposa es todo lo que necesitan para llegar a los teatros de España y triunfar; embarcado en esta aventura fuerza a participar a su esposa (que solo quiere cocinar) en la obra en preparación. Ésta termina por rebelarse y se va de la casa -por consejo de una matrona- finalmente ninguno de los dos, amo y esclava, soportan la situación y se vuelven a reunir. Con ella cantando:

**Catalina:**- Prisionero, prisionero,  
Que lloras por la libertá,  
Ay, qué triste es estar libre  
Y llorar de soledá.

*El debut de la piba* (Acto II, Escena X)

Se reencuentran. La escena final es de un machismo indescrutable e ilustra a la perfección el amor por el yugo del que hablamos, en ella Aurora, la matrona que pregonaba su instructivo para la subordinación del hombre, termina siendo presa de su esposo enfadado y buscando amparo en Catalina le pregunta ¿qué hacer?, la joven responde “-Jajaja En estos casos...jajajaja (*Todos ríen*)”. A este sainete no es necesario que se le explicita la moraleja para ambos sexos. Al hombre la voz del sabio Viudo italiano le recuerda los sinsabores de una vida en soledad remarcando las utilidades de una buena mujer; utilidades que trasmutan su existencia corpórea en un conjunto de objetos que confortan al hombre:

**Viudo:** (*conmovido*) (...)La mía, ahora se que no ha de volver más, era un pañuelito planchau todas las mañanas, el mate amargo después del trabajo, el brasero de las noches de frío, el saco sin una hilacha, los pastelitos los domingos (...) Murió zurciendo el traje que llevo puesto.

*El debut de la piba* (Acto I, Escena V)

Mientras que la matrona que termina golpeada por su marido es la misma que actos antes replicaba:

**Aurora:** -¡Ah, ladrón! Pero es que ustedes, las chinas, como ellos dicen, son el descrédito del sexo débil; les ponen un ojo negro y salen de paseo para lucirlo; ¡y es que viven del rigor, y es que son como las estampillas, si no les pegás no van a ninguna parte! (...) ¡Había de ser el mío! Las otras mañanas me quiso tirar con la mesa de luz porque no le llevaba el mate a la cama ¿Y sabe? ¡le di bencina! Y a la noche, me siguiera con trompa, lo obligué a que me llevase al cinematógrafo (...) Y en mi casa es así siempre: se hace lo que a mí se me da la gana. Pero yo lo puedo hacer porque soy mujer, y soy rubia: como la reina de Holanda, y como la de España, ¡y como los fideos de cinta!

*El debut de la piba* (Acto I, Escena VII)

El público ríe de la supuesta inversión de los roles de género y de su “merecido” ajusticiamiento, y se angustia de la situación del Viudo en el recuerdo de la pérdida de su mujer-sirvienta. El esquema tradicional de familia que se busca instituir estipula muy definidamente sus contenidos y sus límites. ¿Para que cambiar una buena ama de casa por una actriz? ¿Para qué golpearla tanto si ella se somete de buena manera? El mensaje es inequívoco. Aleccionan en la obvedad: no son necesarios los golpes, más bien son

necesariamente prescindibles, para la subordinación eficaz; como no dejan de reconocerlo desde Carreño en adelante todos los manuales de urbanidad. Además la pieza deja un aviso, al modo de una suerte de manual preventivo aconseja sobre como evitar una sublevación... que la de Catalina no haya funcionado no quiere decir que otras no puedan funcionar. Queda patente que hay siempre un peligro constante cuando se *usa* a una mujer para roles que no son los de la casa; el mensaje guarda una advertencia sobre las ideas “estrabóticas” de liberación que siempre están a la vuelta de la esquina.

Los códigos sociales hacen particular hincapié en la prevención de estas escenas dentro de las mujeres burguesas, diferenciando libertad de emancipación, obturan cualquier planteo autonomista femenino. La libertad es claramente una libertad negativa aún más reducida que la que retoma la teoría liberal, se puede hacer todo lo que la ley y las costumbres de clase no prohíban. Ante el peligro de “cometer un error” las mujeres se deben por entero a la reproducción y el cuidado de las relaciones que se dan en el ámbito privado.

La libertad femenil nunca debe llegar al punto que sea chocante; así, no debe confundirse la libertad con la emancipación. La mujer debe ser mujer en todo, tanto en la concesión de los derechos como en el ejercicio de ellos. Luego, la emancipación amplia, como algunos pretenden que exista hoy, es una extravagancia, porque obliga a una conducta más reservada que ponga a cubierto de incorrecciones; así, ante el peligro de cometer un error, vale más abstenerse (...) Evitar el error es más sabio y más de acuerdo con nuestro medio, en el cual la mujer sabe conservar su encantador recato, incontaminado de snobismos feministas. (Montes, 1918: 97)

En este reparto de roles que los suburbios han reservado para la población femenina encontramos también a las prostitutas. A diferencia del tango el sainete le reserva a éstas mujeres un lugar mucho más trivial. Son muchachas adornadas con diversos artículos de lujo, interesadas, y que de visitas en su antiguo conventillo reclaman una diferencia de trato, como producto de su diferencial ingreso (como lo muestra en *Tu cuna fue un conventillo* Vacarezza). No tienen aquí la impronta sufriente y sabia que algunos tangos les dan, sino que representan la impostura de la mujer de clase alta, auspiciando una sociedad en la cual las únicas reglas transversalmente válidas son las del dinero. Pero lo cierto es que las prostitutas son para el sainete una cáscara y su libertad es tan irrisoria como las joyas de fantasía que reparten, ellas son propiedad de su cafiolo. Finalmente, encontramos en los sainetes a otra capa

baja, asalariada y femenina: el conjunto de lavanderas, mucamas, cocineras, etc. Tenemos a este conjunto de jóvenes con un pequeño ingreso que le posibilita abrir un poco más su gama de elecciones amorosas y que se manejan con cierta liberalidad sensual sin traspasar la delicada línea de la “inmoralidad”. Los otros tipos de libertades, las que implicarían movilidad social, aparecen en el imaginario del sainete censuradas por igual para todos los pobres, a la vez que (como ya vimos antes) el relato incluye cuentos de mendigos que pasaron a príncipes de la noche a la mañana, pero esos son siempre otros pobres. Un recurso que solo sirve en el sainete para marcar la pertenencia plebeya, sino de todos, de la gran mayoría de la sociedad, así como para subrayar la mezcla.

### **A modo de conclusión**

En lo que no pretende ser un cierre sino el balance de una exploración de dos representaciones contemporáneas, a veces disonantes y a veces coincidentes, del cuerpo y lo corporal, debemos de señalar que la producción de imágenes corporales es un proceso complejo que depende tanto de las tecnologías disciplinarias que los discursos dominantes generan, como de las diversas distorsiones que las condiciones socio políticas de los distintos actores provocan en medio del proceso de aprehensión de los mismos. Por lo tanto dichos discursos, analizados desde su capacidad de penetración y vulgarización, son un campo excepcional de observación de las tensiones y conflictos entre los sectores dominantes y los subalternos.

Esta ha sido una exploración de dos expresiones distintas de la literatura circulante en el escenario rioplatense de los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, que operan en medio y –explícitamente en el caso de los manuales- al servicio del proceso de consolidación del Estado Nacional argentino. Dos escrituras con intenciones y registros encontrados en su oposición. El sainete criollo como discurso disruptivo y que visibiliza en el lenguaje teatral la vida en el mundo arrabalero o marginal de la ciudad, haciéndose cargo de la variopinta mezcla que tiende a ser homogeneizada bajo la imposiciones estructurales de las divisiones de género, de clase, étnicas, etc., moralizando a veces y denunciando generalmente; y el código o manual de urbanidad, como dispositivo de disciplinamiento, inventado con el fin doble de “civilizar” (suprimiendo mediante un complejo sistema de representaciones la inmediatez del cuerpo) y diferenciar, haciendo un uso político de la “normalidad” de las marcas. Los cuerpos son entonces un conjunto de estigmas sociales destinados a ser exhibidos u ocultados, cumpliendo la fantasía de una materia plenamente guionada.

El sainete, aunque con el propósito primordial de entretener, instala y difunde el derrotero del criollo en el proyecto fracasado de un país cosmopolita y capitalista; un derrotero que lo sumerge cada vez más en una situación socialmente asfixiante, sin redención ni escapatoria posible, que llegando a rayar la animalización. El sainete ofrece tanto una crónica de este camino real como un registro de los horizontes utópicos del mientras tanto; por ello también destina un espacio importante a las referencias al plano de “lo alto”, de las costumbres “correctas” y de los cuerpos vencidos, bien educados, de los sectores sociales a los cuales sus personajes sueñan con pertenecer. Aunque dichas referencias llegan siempre con un velo de inadaptación, que se cuele bajo la impostura, que no deja de denunciar que el cuerpo no sólo es la suma de las prácticas que desean imprimirle sino también, e impostergablemente, es el conjunto de necesidades humanas irreductibles: hambre, miedo, deseo, impotencia: exceso. Este hiato permanente entre la performatividad y la necesidad abre la crítica (Butler, 2008).

El recurso comparativo utilizado en ambos géneros deriva de intenciones distintas pero susceptibles de ser complementadas: se utiliza para imprimirle mayor dramatismo al mundo que describe por contraste, exacerbando la metáfora del cielo y el infierno, dejando así entrever en esa tensión manifiesta la intención denunciante del autor; o porque de ese reconocimiento se desprenderá una caricatura rimbombante del universo de las normas del manual, una ridiculización del impasse artificial que pone el protocolo entre las personas, las palabras y las prácticas, todo esto último se puede observar rápidamente en el breve monólogo cómico: *Tratado de moral y urbanidad* de Parravacini. Lo que el sainete despliega, abre, fecunda, libera, es lo que claramente obtura y silencia el manual, por ser impropio del *savoir vivre* que persigue la consagración social de una moral religiosa, ilustrada y cientificista (todo esto conviviendo sin mayores altercados) a la cual se aferra la sociedad burguesa.

## Notas

(\*) Este artículo recupera y adapta para su publicación los contenidos de la Ponencia presentada en las *XIV Jornadas Interescuelas de Historia*, realizadas entre el 2 y el 5 de octubre de 2013 en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza

(\*\*) Profesor de Historia por la Universidad Autónoma de Entre Ríos, Profesor Titular Ordinario de Historia del Arte II en la misma casa de estudios; Profesor Adjunto en Historia de las Transformaciones Mundiales en la Universidad Nacional de Entre Ríos y actual doctorando de Ciencias Sociales en esta universidad, Argentina. Contacto: walter-musich@hotmail.com

(\*\*\*) Licenciada en Ciencia Política por la Universidad Nacional de Entre Ríos, docente de Teoría Política y Filosofía Política en la Universidad Autónoma de Entre Ríos, becaria de posgrado de CONICET, actual doctoranda en la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. Contacto: camila\_arbuét@hotmail.com

1. El sainete o “género chico” es una obra cómica corta, de uno a tres actos, que se desarrolla en los entremeses de obras de mayor importancia o que se ofrece como un divertimento breve para la sociedad argentina desde fines del siglo XIX hasta las primeras dos décadas del XX, cuando el género sufrirá su agotamiento y desaparición. Sus orígenes provienen de una combinación de elementos de la Comedia dell’Arte (como la improvisación), de la farsa española (por ejemplo el costumbrismo), de la tradición gauchesca y de la nueva estética de la vida en el arrabal que viene a producir una suerte de síntesis, renovación y adaptación de las tradiciones europeas y autóctonas de lo cómico. Para que ésta se produjera fue necesaria la incorporación de actores nativos, inicialmente todas las compañías teatrales eran españolas, y principalmente el reconocimiento de la diversidad y el eclecticismo del lenguaje rioplatense para causar el efecto deseado frente a la tiranía de la risa.

2. Viñas analiza detenidamente la “animalización” de los últimos personajes discepolianos.

3. Quién acuñó esta exitosa idea heredada del barroco francés fue el autor de *Civil conversazione*, allí él definía el *style naturel* del siguiente modo “Hay que imitar la naturaleza y seguirla en todo, pero la naturaleza más perfecta y acabada: hay que observar y elegir entre todo lo más bello, amable y seductor, que se pueda descubrir, tanto en la esfera de lo sensible como en la de lo intelectual e invisible, o de lo espiritual” (Craveri, 2004: 75)

4. Una combinación de elementos trágicos y cómicos que en incluso algunas veces han intercambiado su signo completamente dependiendo del momento histórico de la representación de la pieza, como es el caso de *El debut de la piba*. Una pieza de una ferviente misoginia que naturaliza y justifica el maltrato femenino y que muy probablemente haya despertado en ese entonces carcajadas en el público, pero que hoy puede ser leída como una tragedia. Caso analogable, salvando las obvias distancias literarias, a la similar metamorfosis que sufrió el *Mercader de Venecia* escrita y representada como una comedia para el siglo XVI y ahora leída como una tragedia en varios sentidos: antisemita, homófoba, etc.

## Bibliografía

- AA. VV. 2007, *Sainetes*, Prólogo de Dubatti, Jorge. Buenos Aires: Losada.  
AA. VV. 2007, *Teatro, sainete y farsa*, Estudio preliminar de Bernardo Carey, Colección *Los raros* nº16, Buenos Aires: Colihue y Biblioteca Nacional.

- AA. VV. 1957, *El sainete criollo*, Selección, notas y estudio preliminar Tulio Carella, Buenos Aires: Hachette,
- BORGES, Jorge Luis, "Nuestras imposibilidades", *Revista Sur*, 1931 [disponible on line: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132812.pdf>]
- BUTLER, Judith, 2008, *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós.
- CARREÑO, Antonio, 1980, *Manual de urbanidad y buenas maneras*, Buenos Aires: Hospital
- CRAVERI, Benedetta, 2004, *La cultura de la conversación*, Buenos Aires: FCE.
- H.E.C. (189¿?), *Manual de urbanidad*, Buenos Aires: Jose Moly.
- MONTES, Sara, 1918, *Código social (argentino)*, Buenos Aires: Cabaut & Cia. Editores.
- PATEMAN, Carol, 1995, *El contrato sexual*, Madrid: Antrophos.
- PELLETTIERI, Osvaldo, 2005, *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires: Corregidor.
- ROUSSET, Jean, 2009, *Circe y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*, Barcelona: Acanalado.
- ROUVILLOIS, Frédéric, 2008, *Historia de la cortesía de 1789 a nuestros tiempos*, Buenos Aires: Claridad.
- VIÑAS, David, 1997, *Grotesco, inmigración y fracaso: Armado Discépolo*, Buenos Aires: Corregidor.