
UN SAINETE GAUCHESCO PRIMITIVO

Abril Trigo

The Ohio State University

Debemos al investigador Jacobo de Diego el hallazgo, en el *Archivo Histórico Nacional* (Montevideo), del manuscrito del sainete *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*, que se reproduce a continuación¹. De Diego buscaba una pieza mencionada en *La Atalaya Republicana* del 30 de octubre de 1827, donde se anunciaba la representación de "el chistoso sainete *Las bodas de Chivico y Pancha*, o sea, la segunda parte de *El gaucho*". *Las bodas*, ampliamente conocida desde su publicación por Mariano Bosch en 1910 [*Historia* 502-9], descollaba en el reducido corpus del teatro gauchesco primitivo [Ghiano]. Si *El valiente* resultaba, como resultó, una primera parte de *Las bodas*, ¿se trataba de la misma pieza referida como *El gaucho*? El misterio lo aclararía un impreso bonaerense de 1821, en el cual se anunciaba una función teatral que "termina con el famoso sainete de fama bien conocida *El criollo socarrón o El gaucho*". Se trataba, evidentemente, de una mis-

ma pieza que, en sucesivas refundiciones, recurría a variantes de título, cosa habitual por entonces, dada la mala reputación de ese teatro "del pueblo ignorante", cuyo "lenguaje era grosero, sus chistes burdos, sus escenas indecentes" y su lenguaje "ofendería hoy día los oídos de un carrero de aduana" [Bosh, *Teatro* 43 y 29]. Ese mismo desprestigio social que alteraba y suprimía los títulos (los periódicos ofrecían "un sainete", sin más), borraba su autoría. El manuscrito de *Las bodas* está firmado "por Collao", quien según de Diego sería Francisco Collao, apuntador fallecido en Montevideo hacia 1842. Pese a carecer de firma, el manuscrito de *El valiente*, preservado en los documentos de José Magín Rius, pertenecería a Antonio Rius, catalán originario de Tarragona radicado en Montevideo hacia 1808, y autor de una comedia de corte neoclásico publicada en Barcelona en 1799.² Si bien de Diego es categórico en afirmar, apoyándose en documentación indirecta

ta, que la obra habría sido conocida en Montevideo hacia 1811, esta fecha podría justificarse en el texto mismo, tanto a nivel lingüístico (reiterada inconsistencia en la ortografía fonética) como del mundo ficcional representado (una sociedad en proceso de cambio, regulada aún por la sujeción voluntaria a una autoridad providencial).

Redundante sería resaltar el valor historiográfico de este texto, verdadero gozne entre diversos pliegues y estratos de un periodo crítico en la formación cultural platense: corrobora la existencia temprana de un teatro de similar relieve a la poesía gauchesca, así como la activa intertextualidad entre ambos; articula y hace inteligible la transmisión (continuidad y rupturas) entre el teatro español y los balbuceantes pininos de la escena popular riplatense; proporciona un rico material para el análisis lingüístico de un habla ambiguamente establecida desde la sobredeterminación del teatro español y el registro puntual del dialecto gaúcho.

Hasta el presente se ha considerado a *Las bodas* como un texto autónomo al cual se habrían añadido, en arreglos ulteriores, comentarios políticos. No existía interpretación plausible a su endeblez dramática, lo que conducía a críticos avezados como Rojas a explicaciones extempo-

ráneas, por las cuales resultaría un "sainete conventillesco" [2, 802]. Al constituir parte de una serie -de hecho una suerte de fin de fiesta de *El valiente-*, la rudimentaria concisión escénica de *Las bodas* cobra sentido: el conflicto se sitúa en un tiempo (y texto) anterior; sus personajes son re-conocidos por un público que no demanda sino la resolución de un conflicto que le es familiar; los añadidos, al estamparse sobre extractos de una pieza anterior, adquieren nuevas resonancias. Si *Las bodas* carece de una trama propia [Castagnino, *Esquema* 38], la serie en su conjunto reformula el modelo estatuido por *El amor de la estanciera*, pese a lo cual resulta excesivo considerar a aquella una mera versión de esta [Pasquariello, 21]. En efecto, la serie articula un complejo manojito de contradicciones de índole político-cultural (hispanico/criollo, urbano/rural, culto/popular) que reconoce orígenes en esta pieza de fines de siglo XVIII [Bosh, *Teatro* 94; Ghiano 12]. La reproducción de este micromundo ideológico implica, necesariamente, la presencia de un público, actual o virtual, aun cuando se atribuya a su inexistencia el fracaso de esta temprana experiencia que, aun cuando rudimentaria, revela cierta continuidad de escena y dramaturgia [Rama, *Gauchipolíticos* 154; Ghiano 5]. Ese pú-

blico existía (luego desaparecerá en aras de la modernidad): era el mismo de la poesía gauchesca, cosa de fácil comprobación en su común adopción-invencción de una lengua que es por sí misma una "toma de posición: se afirme enfrentando a la lengua madre [...] constituyéndose en la legítima expresión de una clase [Rama, "Sistema" XXX]; "lengua de región (la llanura), de clase (el peón de estancia) y de sociedad (los campos ganaderos)" [Martínez Estrada 2, 425], que delimita un área cultural definida por la conformación económica ganadero-cimarrona [Viñas XLIII]. La escenificación del habla gaucha (dialecto fronterizo) opera así como nexo que plasma la comun(ica)ción escena-sala, al tiempo que delimita las *Weltanschauung* de la sociedad representada. Pero, ¿qué relación guarda este dialecto tan próximo "a las fuentes castizas" [Sánchez 108] con el sayagués, dialecto zamorano que nutre el habla zafia del teatro español del siglo XVI [Menéndez 3,278] Ambos se caracterizan, en fin de cuentas, por calda vocálica, fuga de sílabas, apócopes, epéntesis, calda de la/d/ de sílaba final. ¿Se trata de un fenómeno de permeación artística o de una evolución lingüística paralela?

Similar interrogante nos plantean la estructura dramática y

ciertos arquetipos que nos remiten a las fórmulas del sainete español: García Olivares es el *miles gloriosus-capitano*-soldado fanfarrón; el Sacristán es el *doctore-abate-sacristán*. Ambos, en forma disyuntiva, portan la función de simples (graciosos), de modo que su ridiculización y posterior castigo, en atención a su máscara de "godos", materializa las propuestas ideológicas. Pero esta suerte de gramática teatral castiza se americaniza en la ambientación y en los personajes restantes, revestidos de una máscara gauchesca instituida a partir de *El amor de la estanciera* [Castagnino, *Teatro* 93ss]. De esta pieza provienen los tipos, la intriga central, diversas situaciones y diálogos que se trasladan con pasmosa voluntad intertextual [Pasquariello 16-17]. Las marcas costumbristas rubrican con tal insistencia su inclusión en esta cultura ecuestre-ganadera, que hasta nombres de los personajes configuran una genealogía-caracterología altamente codificada [Ghiano 9; Rama, "Sistema" XLIV].

Intensa intertextualidad que nos revela la existencia de un sistema con su propio repertorio de paradigmas definidos -en relación a la diglosia cultural constituyente- a partir de su identificación con la bastardía simbólica del dialecto gaucho [Rama, *Ciudad*

43]. Intertextualidad que, por vez primera, revierte el lugar común de la influencia de la poesía sobre el teatro: el motivo del gaucho-espectador teatral (ver *Fausto* de Estanislao del Campo), lo inaugura Chingolo.

La relevancia mayor de *El valiente* consiste, sin embargo, más que en confirmar la identidad criolla, en precisar la españolidad del adversario (el *otro*). Allí reside su mayor novedad político-ideológica, pues es la pieza gauchesca que mejor explícita, dramática y no diegéticamente, los valores de Mayo. Si el genio de Hidalgo consistió en ado(a)ptar la dúctil fórmula del diálogo (enmarcamiento dramático de un relato cantado), con el solo propósito de hacer proselitismo, es porque el marco (drama) y el medio (canto) hacían posible la transmisión franca y desinhibida, diegesis mediante, del "cantar opinando". Tal predominio de la diegesis como mecanismo portador de lo político se observa ejemplarmente en *El detalle de la acción de Maipú* y en los añadidos a *Las bodas*: la ineficacia de las fórmulas ensayada en *El amor de la estanciera* se perfecciona: la solidez de la trama, al acoger el costumbrismo de situaciones, ambientes, habla y tipos, convierte al texto en vehículo idóneo de la conflictividad social de la época:

la emergencia de una sociedad criolla, rural, gaucha, postulándose como alternativa viable a la ahora controvertida cultura española. Con cuanto más razón podría aplicarse a *El valiente* lo sostenido por Bosch respecto a *Las bodas*: "Es necesario leer esta pieza, para darse cuenta del espíritu que animaba la democracia de entonces i la tenue filosofía criolla que vaga por sus escenas" [*Historia* 469].

Notas

¹"Un primitivo y olvidado sainete montevideano", conferencia dictada el 22 de mayo de 1979 en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo. Hemos adelantado una transcripción incompleta del sainete en "Antonio Rius y *El Valiente Farrón y Criollo Socarrón*", *Prisma/Cabral* 9/10 (1983): 149-165, y un análisis parcial del mismo en "Ideología y política en el teatro gauchesco (primitivo)", *Prisma/Cabral* 11 (1983): 45-56.

²"Comedia nueva original, fácil de ejecutar en cualquier casa particular, para hombres solos: su título, *Acaso, astucia, y valor vencen tiranía, y rigor, y triunfos de la lealtad*, compuesta por don A.R.Y." (Barcelona: En la oficina de Pablo Nadal, Calle del Torrente de Junqueras, Año de 1799).

Obras citadas

Bosh, Mariano G. *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: El Comercio, 1910.

---. *Teatro antiguo de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imp. El Comercio, 1904.

Castagnino, Raúl H. *Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949)*. Buenos Aires: Instituto de Historia del Teatro Americano, 1950.

---. *Teatro argentino premoreirista (1600-1884)*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1969. Ghiano, Carlos. *Teatro gauchesco primitivo*. Buenos Aires: Losange, 1957.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos cas-*

tellanos. Santander: C.S.I.C., 1944. Pasquariello, Anthony M. "The Evolution of the *sainete* in the River Plate Area," *Latin American Theatre Review* 17/1 (1983).

Rama, Angel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Calicanto, 1976.

---. "El sistema literario de la poesía gauchesca," *Poesía gauchesca*. Caracas: Ayacucho, 1977.

---. *La ciudad letrada*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984.

Rojas, Ricardo. *La literatura argentina. Los modernos*. Buenos Aires: Juan Roldán y Ca., 1925.

Sánchez Garrido, Amelia. *Indagación de lo argentino*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Viñas, David. "Prólogo," *Teatro Rioplatense (1886-1930)*. Caracas: Ayacucho, 1977.