

SIRENA PELLAROLO

Sainetes, cabaret, minas
y
tangos
Una antología



CORREGIDOR

ÍNDICE

Agradecimientos	9
I. ¿Por qué una antología de sainetes con cabaret?	11
II. El imperio de la meta-teatralidad: cabaret, cine, varietés..	19
III. Vos rodaste por tu culpa, y no fue inocentemente...	41
IV. Historia tentativa de las piezas de cabaret	59
V. Análisis de las obras seleccionadas	73
OBRAS SELECCIONADAS	
Pacheco, Carlos Mauricio	
<i>El cabaret</i>	113
González Castillo, José y Alberto Weisbach.	
<i>Los dientes del perro</i>	135
Novión, Alberto	
<i>El cabaret de Montmartre</i>	159
García Velloso, Enrique	
<i>Armenonville</i>	187
Alippi, Elías y Carlos Schaeffer Gallo.	
<i>La borrachera del tango</i>	223
Lista cronológica de obras consultadas	
por fecha de estreno	253
Bibliografía consultada	273

I. ¿POR QUÉ UNA ANTOLOGÍA DE SAINETES CON CABARET?

“¿Qué quedará de todo esto? Acaso algunos sainetes ofrezcan, para los hombres [sic] del futuro, un mediano interés documental. En su enorme mayoría aquellas producciones yacerán en la silenciosa región del olvido...”

Nicolás Coronado, *Desde la platea; nuevas críticas negativas*, 1923

Esta antología pretende rescatar de aquella “silenciosa región del olvido” un pequeño muestrario de la ingente producción de sainetes con escenas de cabaret, en las que generalmente se estrenaban famosos tangos durante la segunda y tercera décadas del siglo XX en Buenos Aires. Estas breves piezas difundidas con gran éxito por el teatro comercial porteño son obras que nunca se han reeditado, debido al poco interés de la crítica, que —a pesar de ser increíblemente taquilleras—, desde sus estrenos las estimaron menores. Críticos contemporáneos a los estrenos e historiadores del teatro, como Juan Agustín García, Juan Pablo Echagüe y Mariano Bosch clasifican esta producción de “sub-sainete”, “piezas de ocasión” o “teatro-industria”, debido a la fuerte impronta comercial que impulsaba a autores, productores y compañías actorales a aprovechar un modelo de indudable atracción de público y pingües ganancias, en desmedro de lo que ellos evaluaban como baja calidad teatral.

La crítica subsiguiente no modificó esas primeras valoraciones negativas. Raúl Castagnino, por ejemplo, al hablar de los “síntomas nada promisorios” de “los años afortunados del teatro porteño” alrededor de 1920, enumera la “progresiva comercialización del arte en desmedro de la trascendencia estética, [la] preferente atención a los gustos del público poco exigente, [y la] demasiada sumisión a

pasajeras modas escénicas extranjeras” (34). El estudioso llega a afirmar que este arte “no vacila en ponerse al servicio de las peores apetencias del público grueso, primario, inculto” (36). Domingo Casadevall, por su parte, opina que “[e]l sainete porteño, maridado con el tango, se convirtió también en negocio poco atento a la calidad artística de las obras” (1968, 156), y recuerda el juicio de Blas Raúl Gallo con respecto a esta producción que, opina, deja

de ser expresión lírica del ambiente suburbano, para transformarse en factor comercial con vistas a la boletería. A partir del estreno de *Los dientes del perro* (1918) proliferan, ¡y cómo!, las escenas de cabaret con tango cantado. Vastos sectores de la clase media le extienden el salvoconducto. ¿Acaso no había triunfado en París? (Gallo, 212).

Las impugnaciones, como vemos, son contradictorias, ya que se critica a estas piezas, por un lado, por ser serviles a un público inculto, pero por otro, por darle a esos espectadores “poco educados” lo que piden. ¿No será que los críticos, inatentos a los intereses de un público local y contemporáneo, pretenden imponerles didácticamente lo que ellos evaluaban como “buen teatro”? ¿No serían víctimas de una actitud elitista semejante a la expresada por Enrique García Velloso al referirse al trabajo educativo realizado por ciertos hombres de teatro —él incluido— para formar al público habituado al circo de los Podestá, al que describe como “aquella alma inculta que no se hallaba en condiciones de pensar, sino de sentir”¹ (citado en Viñas 2004, 71-2)? Este comentario, sacado de una carta a su amigo Gregorio de Laferrère citada extensamente por David Viñas en su estudio sobre el último, da evidencia del abismo que muchas veces mediaba entre los intereses del público popular y las prescripciones de la crítica. Viñas concluye,

¹ Este concepto puede homologarse a la posición de la lectura que Beatriz Sarlo hace de los folletines en *El imperio de los sentimientos*. Esos “textos de la felicidad” que, fundados en el “conformismo”, “diseñan un vasto y monótono imperio de los sentimientos”, son relatos que, cuando los motores de la narración, (“los deseos”), se oponen al orden social, encuentran “la solución ejemplificadora: la muerte o la caída” (11).

El proceso del público a que alude García Velloso con sus rezagos circenses, melodramáticos y populistas y su tránsito hacia otras zonas donde acude un nuevo público, se concentra en torno a la idea de refinamiento: despegarlo de sus orígenes de “baja extracción” para apuntar al público de las “esferas superiores de la sociedad” (2004, 73).

Esas críticas adversas responden, entonces, más a una cuestión de supremacía cultural (el utópico “refinamiento”) desde donde se las juzga, que a una “objetividad” de mérito estético a la que estas obras no se adscribían.² Viñas termina de rematar esta desconstrucción a las críticas negativas en su estudio sobre el grotesco criollo, cuando alude a la ampliación del mercado abierto desembozadamente por el *boom* del teatro comercial. Al incorporar nuevos sectores sociales “cuyo eje de apetencias se apoyaba en la necesidad de sentirse *reconocidos*, de comprobarse ‘vigentes e históricos’ a partir de su cotidianeidad y, sobre todo, de su lenguaje”, el crítico comprueba que este teatro reconoce y satisface inteligentemente las necesidades del público de

² Mariano Bosch, en sus largas diatribas contra el bajo nivel de teatro que ofrece Florencio Parravicini, quien debía “[d]ejar de ser bufón de *café concert*; y ser un cómico apreciable y digno, para lo que tenía obligaciones hasta por su apellido” (278), cita para apoyar su tesis, un largo trozo de un suelto de *El País* de febrero 27 de 1910, cuyo autor dice que, pasado al teatro *Argentino*, “la sala de ese teatro se diferencia con mucho a la del *music-hall* en que hizo sus primeras armas con el aplauso de las camareras y la gente maleante que frecuentaba aquel sitio. Si el cambio de escenario no ha logrado modificar en él su inclinación al repertorio guarango, vuelva a sentar sus reales en sus primitivos dominios, en los que sus bufonadas hacían las delicias de su público. Ganará con ello la cultura de nuestra ciudad y se evitará a quienes vengan a comprobar los progresos de nuestro país, en su primer centenario, un espectáculo innoble” (280). Vemos claramente por qué existe tanto interés desde la “intelectualidad” teatral para que el público se refine, y cultive un “buen gusto” que demostrará que el país agro-exportador estaba a la altura de sus compradores europeos. Ya un siglo antes, durante la época post-independentista, se crea una Sociedad del Buen Gusto del Teatro, sin cuya aprobación no se autorizaba la puesta en escena de obras teatrales. Sus fines son “aumentar y perfeccionar el teatro (...) escuela de costumbres y el mejor maestro de la Ilustración” para mirar por el decoro de la Patria (Klein 1984, 114).