

**LA CONSTRUCCIÓN DE ARQUETIPOS URBANOS EN EL SAINETE.  
LA POLKA DE LA SILLA (1924) DE CONTURSI Y BELLINI**

**Miguel Alberto Guérin**  
Instituto de Historia Americana UNLPam

**LA CONSTRUCCIÓN DE ARQUETIPOS URBANOS EN  
EL SAINETE. LA POLKA DE LA SILLA (1924) DE  
CONTURSI Y BELLINI**

OSVALDO PELLETTIERI, ed. 2003. *Escena y realidad* (Buenos Aires, Argentina: Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano - Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires / Galerna, [ISBN 950-556-444-9]), p. 273-282

## **La construcción de arquetipos urbanos en el sainete. *La polka de la silla (1924)* de Contursi y Bellini**

**Miguel Alberto Guérin  
(Instituto de Historia Americana UNLPam)**

La compleja historia sociocultural de la ciudad de Buenos Aires en la primera mitad del siglo veinte tiene, en el sainete, una dimensión contestataria de la cultura hegemónica de incidencia sólo comparable a la especie literaria del tango canción. La relación entre ambas producciones es muy estrecha, muchos autores escribieron para ambos géneros, muchos sainetes sirvieron para imponer ciertos tangos cantados o pretendieron hacerlo, y no pocos tangos fueron útiles para promover los sainetes que los incluían.

La eficiencia contestataria del sainete se fortaleció al ser presentado y aceptado como banal entretenimiento popular destinado a provocar la risa fácil y la empatía de emociones sensibleras, mediante una estereotipada reunión, en escenarios específicos, de tipos urbanos -caricaturizados o no- preexistentes al hecho literario, que participan de conflictos reiterados.

Estas difundidas afirmaciones se originaron en estudios que, como sucede con las letras de tango, además de incorporar información circunstancial, referida a biografías, precisiones cronológicas y anécdotas, recurrieron a una metodología comparativa destinada a destacar las capacidades relativas de los autores para producir un nuevo y más atractivo ejemplar de un género inalterable.

Estos estudios, que permitieron conocer aspectos formales y aún estructurales de la producción de los más reconocidos autores de sainetes, evidencian el interés actual por un género de inusitada aceptación en su momento; sin embargo, no intentan indagar las causas de ese éxito, que pretenden explicar recurriendo a aspectos secundarios de la producción -el interés del público por los tipos urbanos, "la pintura de costumbres", la trayectoria de los primeros actores de las compañías especializadas- o bien afirmaciones enfáticas pero imprecisas: "siempre está presente la crítica social" (Orgambide).

Como en el caso de las letras de tango, tomar como objeto de análisis el género, aunque indagado a través de sus especies o manifestaciones individuales, permite documentar arquetipos y símbolos de la cultura urbana y de sus tensiones internas de carácter intercultural. Aun cuando los sainetes sólo fuesen estereotipadas reiteraciones de un modelo exitoso, la "memoria oculta" de sus autores (Jung, 1976<sup>o</sup>), en tanto miembros de un inconsciente colectivo, dejaría de manera inevitable su profunda huella en indicaciones escénicas, ambientaciones, tipos, parlamentos y modelos de acción. En esta documentación de una oculta subyacente colectiva debe buscarse la generalizada aceptación del género.

### **Las primeras formas de construcción de los tipos urbanos**

La creación escénica de tipos urbanos se documenta ya en 1867, cuando el actor panameño Germán Mac Kay cantó en Buenos Aires, como número independiente, quizás reminiscencia de los unipersonales o melólogos españoles, "El negro schicoba", cuya letra le pertenecía, componiendo el tipo del negro vendedor callejero, en este caso vendedor de escobas (Puccia: 88; Novati, Cuello, 1980: 6).

## LA CONSTRUCCIÓN DE ARQUETIPOS URBANOS EN EL SAINETE. *LA POLKA DE LA SILLA (1924) DE CONTURSI Y BELLINI*

La letra es de la forma "yo soy", destinada a asimilar cantante con personaje, en función del tipo urbano que se quiere construir. El cantante -actor que representa un personaje- se limita a definirlo verbalmente y a tratar de fijarlo mediante su caracterización y unos pocos gestos. La reiteración de la canción en diferentes presentaciones es el mecanismo utilizado para que el público incorpore el personaje y, de manera consecuente, el tipo. El logro del objetivo no es independiente de la historia del actor con su público, las aceptaciones y rechazos, y si se alcanza, redundará en una mayor aceptación del actor por un público que de manera muy frecuente, terminará por identificarlo con su personaje-tipo y aún lo llamará por el nombre *de ese* personaje.

El mismo recurso y la misma intención habían aparecido en las canciones de revistas españolas de las últimas décadas del siglo diecinueve, la más notoria de las cuales es *La Gran Vía*, de Felipe Pérez y González, estrenada en 1886, que, en sus canciones de letra "yo soy" o "nosotros somos", construye tipos urbanos con personajes de observación posible -el caballero, la menegilda- 'criada de servicio', el ama- y aún con abstracciones como las "calles, plazas y callejones" de Madrid; en la escena tercera, un tango construye al rata, -"ratero"-mediante tres personajes, como luego lo haría Pacheco, en Buenos Aires<sup>1</sup> (Gallo, III: 102).

Esta creación de tipos urbanos, que, según se verá, el sainete desarrolló de manera particular, cobró autonomía en el tango de revistas,<sup>2</sup> que tuvo vigencia hasta poco antes de la difusión de "Mi noche triste" (1917-1918) de Pascual Contursi, el primer tango canción. En estas composiciones se establecen dos principios básicos de jerarquización dentro de los sectores pobres de la sociedad urbana: la sobresaliente habilidad para bailar el tango, y el coraje invencible en la pelea singular, que se traducen en el éxito con las mujeres. Los individuos que el tipo incorpora son "criollos", nacidos en Buenos Aires o profundamente incorporados a la ciudad, y aunque sólo en los tangos de revistas más excepcionales el inmigrante es referente explícito de las letras, siempre lo es de manera implícita, por omisión, ya que los criterios para establecer jerarquías sociales dentro del sector de los pobres le resultan inaccesibles.

Con el poema "El guapo", dedicado a Juan Moreira e incluido en la sección "El alma del suburbio" de su libro *Misas herejes*, publicado en 1908, Evaristo Carriego incorporó a la poesía argentina, la creación de tipos urbanos (1954: 78-79). Como en el tango sainetero, se recurre a la descripción externa, que enuncia rasgos físicos, la apariencia y las acciones acostumbradas, pero se omite la exposición de situaciones o acciones puntuales que insinúen las dimensiones psicológicas y la inserción sociocultural.

Para esa fecha, frente a este forma de construcción taxonómica de los tipos urbanos, ya había nacido otra, en otro género. José S. Álvarez, que fundó 1898 la revista *Caras y Caretas*, publicó en ella hasta su muerte, ocurrida 1903, sus "cuadros", en que los personajes que construyen los tipos del "microcosmos social" urbano, son presentados desde una perspectiva cultural (Cané: 9-11).

### **La construcción de los tipos urbanos en el sainete**

Inicialmente, los sainetes se sirvieron de canciones del tipo "yo soy" para la construcción de tipos urbanos, mediante las cuales Miguel Ocampo, autor primer sainete lírico conocido, estrenado en 1890, define al "carrero" y al "lunfardo", es decir, el ladrón (Gallo, II: 58-60).

Las definiciones taxonómicas continuaron durante algún tiempo, pero pronto las realizaciones más elaboradas del sainete, que evolucionaban de la demostración por autodefinición a la construcción psicológica, las incluyeron en parlamentos que componían una acción más compleja, como sucede en *Gabino el mayoral*, estrenado en 1898, en el que Enrique García Velloso definió al "payador".

En ningún momento posterior de esta evolución los autores de sainetes pensaron en prescindir de los tipos, por el contrario, incorporaron el tipo inmigrante, para ahondar el análisis de la compleja organización sociocultural urbana. Las diferencias se centraron en la relación entre el autor y el tipo urbano.

Un grupo de autores creyó, o aparentó creer, que el deseo de alcanzar la "pintura de costumbres" incorporaba a sus obras, de manera automática, tipos preexistentes en la sociedad urbana. El perdurable éxito de esta posición, que alguna crítica especializada aceptó sin reparos al hablar de autores diestros "en la tarea de fotografiar y fonografiar la vida cambiante y babélica de casa calles porteñas" (Ghiano: 18), se originó en que las pocas definiciones género fueron hechas por los que intentaban convertirse en cronistas urbanos ya que para muchos el género no alcanzaba el reconocimiento literario a que aspiraban. Como, además, esos autores tuvieron innegable éxito, sus definiciones se convirtieron en un socorrido lugar común.

## LA CONSTRUCCIÓN DE ARQUETIPOS URBANOS EN EL SAINETE. *LA POLKA DE LA SILLA (1924) DE CONTURSI Y BELLINI*

Así sucedió con la definición que Alberto Vacarezza (1888-1959) expuso en "Un sainete en un soneto" (Pellettieri: 31), cuya esquemática presentación, aislada del texto de un sainete, tampoco fue ajena a su extensa divulgación. Vacarezza enfatiza la preexistencia urbana de los tres componentes que, según él, requiere el sainete: el sitio, es decir la "escena" que representa el "conventillo", los "personajes" ("un grébano amarrete, / un gallego que en todo se entromete, / dos guapos, una paica y un vivillo") y la acción ("una disputa" que termina en "biaba").

Su contemporáneo, Carlos Raúl de Paoli (1886-1952) incorporó a uno de sus sainetes otra definición de esquematismo aún mayor aunque de menos divulgación; para él los "elementos" -así los llama- son dos, la escena y los personajes, que presenta como tipos urbanos, ya que la acción surge de las características propias de los individuos elegidos para representar cada tipo (Pellettieri: 30).

El interés de Vacarezza por convertirse en cronista urbano quedó documentado en su sainete *La comparsa se despide* (1932), uno de cuyos personajes, Serpentina, afirma de manera enfática que la escena, los personajes, los tipos urbanos de los que no prescinde, y la acción, constituyen un "armazón" que se rellena con "la humanidad, la emoción, / la alegría, los donaires / y el color de Buenos Aires", con lo que la ciudad, presentada con actitudes y sentimientos antropomórficos, un todo social trascendente a sus integrantes y por lo tanto de mayor complejidad, queda ubicada en el centro de los intereses del sainete.

Otro grupo de autores se definió como creador de tipos que, aunque nutridos en la experiencia de las relaciones sociales y culturales, aspiraban a indagar ciertas dimensiones trascendentes.

Florencio Sánchez, autor de breve paso por el sainete, había afirmado ya en 1903, forja los "tipos característicos de la gran metrópoli", con lo que, desde su perspectiva teórica, lo ubica por debajo del teatro "social" (Pellettieri: 2930). Aunque utilizó la expresión "pintura de costumbres", dejó en claro que se trataba de una producción literaria y no de la apropiación de un referente preexistente. Pero sus realizaciones superaron en mucho esta definición. Un año después, ambientó su sainete *Canillita* (1944b) en una pieza y un patio de conventillo de Buenos Aires, y le asignó una escenografía, que manifiesta la indigencia de sus protagonistas, pero le agregó una explícita definición de trascendencia destinada a presentar la acción teatral vinculada al devenir urbano, con el universo arquetípico de la humanidad, ya que, de manera infrecuente en el sainete y no exigida por la acción, el personaje Braulio declara que "A ratos me parece que el mundo es un conventillo grande y todos sus habitantes" son en realidad, los seres que viven o pasan por su patio.

Alejandro Berruti extremó y simplificó esta posición al incluir en *Tres personajes a la pesca de autor* (1927), un parlamento que denuncia como caricaturesca toda observación y copia exclusiva de la realidad social, de "la vida" y "defectos del prójimo", y reivindica la imaginación del autor como único alternativa válida.

### **La función de tipos urbanos en las tensiones interculturales**

Este grado de conciencia que algunos autores de sainete tuvieron de lo creativo de sus obras es consecuente con el universo textual a que tenían acceso, en el que, con insoslayable evidencia, se mostraban otras líneas de creación de tipos urbanos, como la ya mencionada del tango de revistas o la de ciertos artículos periodísticos que intentaban creaciones diferentes con otras intenciones.

En 1919 Pablo Della Costa publicó *El manual del perfecto compadre*, en el que ironiza sobre cómo se puede alcanzar la categoría del compadre, recurriendo a la vestimenta que se debe usar, la apariencia que se debe tener, la forma de vida que se debe llevar y sobre todo al comportamiento social que resultaba imprescindible. Esta última caracterización, más que las otras, evidencia que el artículo está escrito desde el punto de enunciación de un grupo que trata de preservar sus valores frente a tendencias urbanas que ve o siente crecer y que le resultan amenazadoras para su existencia sociocultural. El autor defiende el habla de su grupo, su sentido del trabajo, su religión, su música que define como distinta del tango, su moral, que considera tradicional, y el respeto a la vejez, a los "grandes autores consagrados", a los parientes y amigos pobres, a las "personas de respeto" y a los "hombres de valor".

Toda creación de tipos, en soporte escrito u oral, con o sin pretensiones artísticas, está destinada a proveer instrumentos para dirimir los conflictos de la sociedad urbana. "El manual" ejemplifica la construcción de un tipo destinado a presentar un espacio sociocultural escindido sin atenuantes por un grupo reproductor decidido a no negociar el carácter inmodificable de su identidad, en función, posiblemente, de conservar sus privilegios. Las letras "yo soy" del tango de revistas habían construido

## LA CONSTRUCCIÓN DE ARQUETIPOS URBANOS EN EL SAINETE. *LA POLKA DE LA SILLA* (1924) DE CONTURSI Y BELLINI

tipos destinados instrumentar el valor tradicional de lo "criollo", para incorporar la pobreza a la organización sociocultural urbana: los mecanismos de la dinámica interna del grupo a que esos tipos se asignaban, se presentaban como formas supremas de lo criollo y aún de lo argentino.

El sainete utilizó sus tipos de manera polifónica y, por lo tanto, más realista e ingenua; ya que todos están presentes en la acción aunque, con frecuencia, los personajes que los encarnan dilatan su aparición en escena. Esa diversidad de tipos, que interactúan en función de un reducido conjunto de conflictos y de un final feliz, reconciliador para los buenos y sancionador de los malos, evidencia que el sainete, como lo intuye el personaje de Florencio Sánchez, trasciende de manera deliberada los tipos que crea y aún los conflictos que expone, para proponer, con una actitud quizás utópica, posibles bases para la convivencia entre los pobres como paso imprescindible para obtener un reconocimiento urbano que el poder y la cultura hegemónica le niegan.

Esto explica que, de manera contemporánea a la consolidación del género y al comienzo de la enorme difusión grabada del tango canción, otros sectores socioculturales hayan empezado una campaña para banalizar el sainete, que utilizó la creación de tipos como uno de sus argumentos de mayor peso.

En 1917 Julio Castellanos publicó en *Caras y Caretas*, revista que había consolidado su tiraje al orientarse decididamente hacia los intereses de los sectores medios urbanos, que contribuía no poco a orientar, un artículo satírico destinado a establecer que la dramaturgia -vodeviles, sainetes, zarzuelas, revistas y aún dramas y comedias- había dejado de ser un "arte" de los "hombres de letras" para convertirse "en una industria". En el caso del sainete, los insumos requeridos consistían en "dos o tres tipos populares", "vocablos arrabaleros" que "entusiasman al paraíso", un "tango arrabalero" fabricado con "dos o tres compases de cualquier ópera", y los "chistes". A esto se sumaba el decorado "debido a cualquier pintor escenógrafo, trajes más o menos vistosos y una réclame hecha sapientemente" que garantizaban, aún para el teatro más exigente, el "éxito de una temporada". La "literatura" quedaba de lado porque el público "ya no distingue el verso de la prosa" y los actores no sabían interpretarla.

Este artículo tiende a reproducir el pasado o lo que se pretende construir como pasado: un universo de altos valores literarios, indiscutiblemente aceptados y compartidos. La correlativa construcción del presente reacciona y se resiente frente a las formas del éxito teatral contemporáneo, que se explica mediante generalizadas inculpaciones de decadencia a la literatura, al público y a los intérpretes: ya no son lo que eran y deberían seguir siendo. Este pesimismo no es exclusivo de la creación teatral, sino un producto de la visión negativa que la cultura hegemónica tenía de la nueva realidad sociocultural de la ciudad.

### **El patio como creación para la articulación y la sacralización**

Desde comienzos del siglo veinte, en el imaginario urbano funcionan dos construcciones socioculturales del patio, el de la casa de familia y el de la casa de inquilinato.

La primera quedó incorporada a la poesía urbana de los pobres, inaugurada por Carriego,<sup>3</sup> como un organizador de la vida familiar. Lo caracteriza su escenografía -pozo, tinaja, baldosas flojas, parra, macetas-, sin huellas del trabajo domiciliario, femenino y masculino. Es una dimensión externa al interior de la casa unifamiliar, cuyo centro está en la cocina y sólo de manera excepcional en el comedor, lo que permite que los "mozos" y mozas diriman en él "cuestiones" personales, al reparo de los oídos familiares. Este patio se construye como aislado de la ciudad y con contactos solo esporádicos con el barrio, cuyo correspondiente organizador es la "esquina", de manera particular cuando, en las fiestas, actúa el "cantor".

Los autores de sainetes, que recurrieron a escenografías realistas, consecuentes con las tendencias predominantes en la mayoritaria producción teatral contemporánea, crearon la construcción sociocultural del patio de la casa de inquilinato o del conventillo, destinada, desde muy temprano, a facilitar la presentación inicial de la totalidad de los personajes y de los tipos que algunos de ellos representan. Así sucede en *Los devotos*, de Nemesio Trejo, estrenada en 1900: "Al levantarse el telón, aparecen todos los vecinos y vecinas" (77) que son trece en total.

Pero también desde muy temprano, usaron esta ambientación para que el encuentro de los tipos intervinientes permitiese la aclaración de malentendidos y el establecimiento de acuerdos requerido por un desenlace argumental destinado a solucionar de manera inesperada los conflictos desarrollados parte expositiva. El protagonista de Gabino *el mayoral* manifiesta su perplejidad ante este tipo de final casi mágico: -"Parece mentira que en un momento cambien tanto los asuntos de la vida" (García Velloso:

**LA CONSTRUCCIÓN DE ARQUETIPOS URBANOS EN EL SAINETE.  
LA POLKA DE LA SILLA (1924) DE CONTURSI Y BELLINI**

136)- que puede ser considerado, en una lectura de superficie, un recurso simplista de dramaturgia inhábil, aunque también corresponde indagarlo mediante lecturas que permitan evidenciar su vinculación profunda con la organización sociocultural urbana.

En 1924 Pascual Contursi y Mario Bellini estrenaron el sainete *La polo de la silla*, cuyo experto uso del patio ejemplifica las funciones del mismo en el sainete. Dos de sus tres cuadros se ambientan en un "patio de conventillo", primero, el expositivo, en una "mañana de sol", y el tercero, el desenlace, en una "noche de luna" en la que se realiza una de esas fiestas "que se organizan en los conventillos".

Las indicaciones escénicas diferencian este patio del de la casa de familia -"Ropa tendida, plantas, faroles, algunas cocinitas, braseros, etc. etc. y todo lo que dé la impresión de un inquilinato."- y también el patio de conventillo vida cotidiana, del patio de fiesta, "adornado con farolitos chinoscos, guirnaldas, algunas flores... sillas", una manifestación excepcional vinculada al cielo y también a la fiesta, como se anuncia desde el título, ya que, en 1909 Carriego había integrado este tipo de baile a la fiesta.<sup>4</sup>

Esta implementación del patio es específica del sainete, ya que, en sus Letras de tango, Contursi nunca recurrió al patio ni a la fiesta, y prefirió la ambientación más intimista del "cuarto" o la "pieza" de conventillo.

El patio del sainete articula dos espacios socioculturales: la pieza y *el barrio*. Cada pieza es una "casa", un "hogar"<sup>5</sup>, el espacio propio de un tipo, y constituye uno de los "adentro" del patio; "ir para adentro" es una expresión infaltable en los parlamentos que lo tienen como escenario.

El barrio es el más extenso espacio sociocultural que puede referirse desde el patio.<sup>6</sup> El más allá del barrio no se menciona en los parlamentos ni en las acotaciones escénicas, porque, desde el patio, resulta ininteligible, es lo no organizado, el caos, en tanto integrado por sectores urbanos totalmente ajenos.

El patio articula las piezas y barrio sobre la base de tres prácticas insoslayables regidas por una ética.

La primera práctica es la solidaridad que vincula a las piezas entre sí y se evidencia porque el conjunto de todas ellas pasa entonces a denominarse "casa"; los conflictos de los habitantes de una pieza, si se manifiestan en el patio son resueltos con la participación y eventualmente asistencia de las otras.

La segunda es la protección; el patio es un articulador selectivo para los habitantes de las piezas y del barrio, acepta a quienes acuerdan con la ética y expulsa o niega la entrada a quienes la vulneran.<sup>7</sup>

Por último, la disputa por *el* liderazgo; el patio tiene un líder que administra su ética y, durante la acción del sainete, también lucha por la ética que termina por imponerse.

La ética del patio tiene prescripciones muy generalizadas, que se exponen desde las primeras obras. Como el total rechazo de la mentira, que sólo se acepta como temporaria mentira piadosa o bien intencionada, o la inviolabilidad del hogar, ya que, desde la perspectiva del patio, el interior de la pieza resulta intangible y permite que los conflictos del "hogar" se diriman exclusivamente entre quienes lo componen y según sus propias pautas éticas, aunque en ocasiones no respondan exactamente a la ética del patio.

Pero el devenir del género hizo que la ética del patio adquiriera definiciones cada vez más precisas y vinculadas al mundo de la inmigración. Esto último resulta particularmente subrayado en este sainete que enfatiza que la consideración del pasado de las personas no puede influir de manera negativa en su actual vida de relación y que el derecho de sangre de la madre permita que la religión del "criollo" se imponga, en el hijo, a la religión de los "rusos" que su padre profesa.

La ética no sólo se dirige entre las piezas y se administra desde el liderazgo, también se sacraliza. El patio es, en el sainete, el escenario más frecuente de esa sacralización, que adquiere dos formas básicas que pueden actuar de manera independiente o conjunta.

La primera es la celebración, es decir, en sentido etimológico, la concurrencia. En determinado momento, por diversos motivos no siempre muy lógicos ni explicados, todos los tipos concurren al patio, junto con otros personajes, y acuerdan sobre determinadas situaciones, experiencia que les permite, además, reforzar su solidaridad. A partir de allí una de las posiciones hasta entonces en disputa adquiere el carácter de sagrada, es decir de intangible y pasa a formar parte de la ética del patio.

La segunda es el rito de pasaje. Generalmente se inicia con una fiesta de finalidad explícita, que inesperadamente hace que uno o varios personajes se aparten de su situación inicial, se ubiquen durante un tiempo en una situación ambigua y finalmente queden incorporados a una nueva situación.

En este caso, la polka de la silla adopta la forma de la fiesta...

Pero el patio, ya sea escenario de la celebración o del rito de pasaje, por estar vinculado al cielo de manera muy estrecha, reviste una dimensión simbólica en la cultura urbana de Buenos Aires, que otorga al sainete dimensiones ligadas al inconsciente colectivo.

## LA CONSTRUCCIÓN DE ARQUETIPOS URBANOS EN EL SAINETE. *LA POLKA DE LA SILLA (1924) DE CONTURSI Y BELLINI*

La relación del patio porteño con el cielo fue reiteradamente construida. En 1923 Borges mostró el patio como un articulador entre el cielo y la casa, e hizo del cielo la parte activa;<sup>8</sup> Salas (1967b: 10) subrayó esta imaginaria pero hizo de la casa el lado activo de la relación, desde el cual es posible "explorar el cielo". Kohen le dio al cielo y a la luz que emana, una intensa presencia en su serie de acuarelas referidos al patio, iniciada a fines de la década de 1970.

Pero desde un punto de vista simbólico, el cielo integra una de las dos dimensiones esenciales de la casa; en ella coinciden dos centros, uno que se expande desde el interior, en las cuatro direcciones horizontales, para constituir la relación entre la casa y el universo sociocultural que la incluye; y otro que se expande en la dirección vertical, para constituir la relación de la casa con lo alto, con el cielo, y los poderes que rigen la actividad humana; en las culturas del Mediterráneo, el eje vertical suele elevarse desde un espacio interior abierto generalmente el jardín.

En la organización sociocultural del Buenos Aires de comienzos del siglo veinte, la expansión horizontal se realizó sólo con el barrio y el jardín fue sustituido por el patio, que conservó, como testimonio de su origen, las macetas y algún excepcional cantero, desde él se inicia, como lo intuyó Salas, la relación con lo alto, a la espera del movimiento recíproco sintetizado por Borges.

En el compartido patio del conventillo la relación con lo alto más que con cada una de las casas, de las piezas, consiste en la relación de la ética del conjunto de esas casas, que así quedan definidas como una comunidad, cuya sacralización la hace intangible desde el exterior.

La historia sociocultural de Buenos Aires requiere que el éxito del sainete, más que en la reídera eficacia de sus caracterizaciones, cocoliches, o chistes ingenuos, se indague en los camuflados mecanismos con que un grupo de migrantes externos y también internos buscó cohesionarse para poder resistir la fuerza de la cultura hegemónica y lograr la inserción urbana. En estas investigaciones toda simplificación o banalización puede ocultar o servir para ocultar el esfuerzo por tomar voz de quienes no la tenían.

### Notas

<sup>1</sup> El sainete. Los disfrazados de Carlos Mauricio Pacheco, estrenado en 1906, reproduce la organización de tres personajes que alternan su representación del tipo "tanguero", mediante letras "yo soy" (Puccia, c. V; 70-71 y c. VI: 113)

<sup>2</sup> Ricardo J. Podestá (Don Juan, el taita del barrio-c. 1900-; Ángel Gregorio Villoldo (La florista -s. f.-; El porteño- 1903- El negro alegre- c. 1920-, El criollo más criollo- c. 1926); Silverio Manco (El taita- 1907- ); Alfredo Gobbi (Mozos guapos- 1911-, Minguito- 1911- ); Arturo A. Manco (El apache argentino-c. 1913- ).

<sup>3</sup> "En el barrio" y "El guapo", de Misa herejes [1908], parte "El alma del suburbio" (Carriego, 1999:90-91 y 87-89); "El casamiento" [1909] (Carriego, 1999:321-324).

<sup>4</sup> "El casamiento" (Carriego, 1999:322)

<sup>5</sup> Esteban.- Sí; de algo más delicado hemos de hablar; de eso. (señalando su pieza). Mi casa, mi pobre casa. Desde hoy, la puerta de mi hogar honrado se abre para el hombre y para el amigo" (Contursi).

<sup>6</sup> "Barroso.-[...] Quiero que lo sepan todos, que se entere el barrio entero" (Contursi)

<sup>7</sup> Chueco.- Y, bueno, arranquémose... (Empiezan a los trompis con Popoff y rebecca, quienes salen corridos, por varios inquilinos, entre ellos, Media Luna, Chueco, Ofelia, Laura, Acacia y el Tero); "agilita.- [Que Barroso] "se vaya de aquí. Ahora mismo en que todos están brindando [por] una felicidad que es mentira" (Contursi)

<sup>8</sup> "El patio es el declive/por el cual se derrama el cielo en la casa", Un patio (Borges: 29).

### Bibliografía:

Álvarez, J. S. (Fray Mocho), C. 1906. "Cuadros de la ciudad". Prólogo de Miguel Cané. "Álvarez íntimo" de Martiniano Leguizamón. Ilustraciones de Giménez, Cro y otros. Buenos Aires- Barcelona: Unión Editorial Hispano- Americana.

Berruti, Alejandro, 1927. "Tres personajes a lo pesca de un autor", en *La Escena*, año 12, n° 563 (11,4/1929).

Borges, Jorge Luis. 1996. *Fervor de Buenos Aires* [1923]. Buenos Aires: Emecé.

Cané, Miguel. 1906. "Prólogo", *Álvarez* 1906: 7-9.

Carella, Tulio (ed.). 1957°. *El sainete criollo* (antología). Buenos Aires: Hachette.

**LA CONSTRUCCIÓN DE ARQUETIPOS URBANOS EN EL SAINETE.  
LA POLKA DE LA SILLA (1924) DE CONTURSI Y BELLINI**

---

- 1957b. "El sainete criollo". Carella 1957x. 7-42.
- Carriego, Evaristo. 1964. Poesías. Prólogo y notas de Juan Carlos Ghiano. Buenos Aires: Libros del Mirasol.
- 1999. Obra Completa. Prólogo y compaginación de Marcela Ciruzzi. Buenos Aires: Corregidor.
- Castellanos, Julio. 1917. "Talla. Fábrica de sainetes, zarzuelas y revistas", con dibujos de Huergo, en *Caras y Caretas*. año XX, n° 1 especial (diciembre)
- Contursi, Pascual y Bellini, Mario, 1924. La polka *de la silla*, en *La Escena*, a. VII, suplemento 117 (29/9/1924).
- Della Costa, Pablo, 1919. "El manual del perfecto compadre". Dibujos de Huergo, en *Caras y Caretas*, año XXII, n° 1-1094 (20; 9/1919).
- Gallo, Blas Raúl, 1970- Historia *del* sainete nacional. Buenos Aires: Buenos Aires Leyendo.
- García Velloso, Enrique, 1957. Gabino *el mayoral*, en Carella 1957°: 107-136
- Ghiano, Juan Carlos. 1964. "Evaristo Carriego". en Carriego 1464: 7-31.
- Guérin, Miguel Alberto, 2000. "El teatro urbano de la transgresión sociocultural (; Qué *lindo es estar metido!* [1927], de Pascual Contursi)", en Osvaldo Pellettieri (ed). *Indagaciones sobre el fin de siglo*, Buenos Aires: Galerna/Facultad de filosofía y Letras (UBA)/Fundación Roberto Arlt= 275-285.
- Jung, Carl G., 1976°. "Acercamiento al inconsciente". Jung 1976: 15-102.
- Jung, Carl Gustav (dir.) 1976' *El hombre y sus símbolos* [1964]. Tr. Luis Escobar Bareño. Barcelona: Carlat.
- Kohen, Natalia, 1981. Patios. Textos de Jorge Luis Borges, Alberto Salas y Oscar Steimberg. Comentarios críticos de Raúl Chiávarri. Buenos Aires: Ediciones del Retiro.
- Orgambide, Pedro, 2003. "El sainete, primer musical argentino, nació de la confluencia de dos culturas" [1/4/1994], *La maga*, 20/1/2003.
- Pellettieri, Osvaldo, 1993. "Teoría y práctica dramática en Vacarezza", en *Vacarezza* 1993:27-34.
- Puccia, Enrique Horacio, 1997<sup>2</sup>. *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo [1976]* Buenos Aires: Corregidor.
- Salas, Alberto (Prólogo) y Stern, Grete (fotografías), 1967. Los patios. Buenos Aires: Buenos Aires. (Reeditado en Kohen 1481).
- Sánchez, Florencio, 1944. *Canillita*. Sainete en un <sup>acto</sup> [1904], Sánchez 1944' 111-140. Trejo, Nemesio. 1457. Los devotos. Sainete cómico-lírico en un acto y cinco cuadros [ 1900], Carella 1957x, 73-106.
- Vacarezza, Alberto, 1932. "La comparsa se despide", en *La Escena*, año 15, n° 737 (1018/ 1932).
- 1993. *Teatro. Tomo I*. Buenos Aires: Corregidor.