TRAB 12000 V3

## UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

Facultad de Humanidades y Educación Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Escuela de Letras



# EL SAINETE Y SUS ESTRATEGIAS FICCIONALES

## Por MIREYA VÁZQUEZ TORTOLERO

Trabajo presentado para optar a la categoría de profesor ASOCIADO

Caracas mayo de 2000

Papá...
Me enseñaste con el ejemplo,
Me guiaste con el amor,
Me inspiraste con fervor.
Hoy, el ejemplo, el amor,
El fervor y tú
Se encuentran presentes en mí...
Para tí que lo diste todo por mí...

# INDICE

INTRODUCCIÓN4
EL SAINETE Y SUS ESTRATEGIAS FICCIONALES10
1. Basamento Histórico
2 Visión General del Teatro venezolano hasta principios del
siglo XX15
3 El sainete: hacia un posible concepto22
4 Tres Sainetes venezolanos
5 El acto de creación y las estrechas relaciones entre el centro
y la periferia33
6 Ficciones, mentiras y verdades en el sainete39
7 La ironia, la parodia y el humor concurren en el sainete
como efectos de sentído46
CONCLUSIÓN59
BIBLIOGRAFÍA

#### INTRODUCCIÓN

Los límites entre la realidad y la representación, en sí artificiales, han sido suspendidos temporalmente, o quizá de manera definitiva.

Celeste Olalquialga

Ea historia del teatro en Venezuela está en espera de su escritura. Estudiosos del mismo han establecído algunos lineamientos acerca de sus orígenes. Leonardo Azparren Jiménez (1997), uno de los críticos más dedicados al estudio de este género, afirma que se han publicado algunos estudios donde se hacen revisiones históricas, tanto regionales como nacionales; otros valoran su presencia como un evento histórico marginal y muy pocos los que ensayan una interpretación centrada en lo teatral. Sostiene que en el teatro venezolano son muy escasos los estudios sobre los dramaturgos y casí inexistentes sobre los directores y actores. (p.14). Hace falta un análisis conceptual estructurado, general que relacione el teatro

venezolano con el mundial, enraizado en un desarrollo propio que muestre su propia fisonomía. La ignorancia sobre el pasado teatral es evidente ya que se habla de un auténtico teatro nacional a partir de la década de los años cuarenta, en pleno siglo XX; esto demuestra el poco conocimiento que existe en torno a esta disciplina.

Se han hecho estudios esporádicos para conocer la historia teatral del siglo XIX y aun de épocas anteriores, pero no existe un compendio global de la práctica teatral en Venezuela. Haciendo referencia nuevamente a Asparren, este asevera que dentro del teatro latinoamericano no hay aportes venezolanos, más aún, ninguno de nuestros dramaturgos del s. XIX figura en antologías.(p.16) No obstante, sí hubo escritores que merecieron la atención de la crítica extranjera, principalmente la española, entre otros tenemos a Domingo Navas Spinola con Virginia (1824), Eloy Escobar con Nicolás Rienzi (1862), Adolfo Briceño Picón, El tirano Aguirre (1872), de Felipe Tejera, Triunfar con la patría (1875) y de Eduardo Blanco Lianfort (1879). Todos ellos escasamente estudiados en su país. (Idem)

El teatro costumbrista comienza a aparecer formalmente en las últimas décadas del siglo XIX: en las dos últimas décadas del siglo pasado -al igual que en toda América—empieza a aparecer en Venezuela un teatro de inquietudes sociales. Y aunque este teatro costumbrista ha sido considerado "poco riesgoso" y "superficial", sin juzgar el ambiente político en que se desarrolló, constituye el origen mismo del teatro criollo. (Castillo, 1980:34). Para Monasterios (1989) el Teatro Criollo es, en rigor, la primera corriente o desarrollo coherente, homogéneo, reiterativo a lo largo del tiempo, que configura en el seno del teatro venezolano contemporáneo; históricamente su evolución puede ser establecida desde principios del siglo XX, con la apoteosis entre los años treinta y los cuarenta... (p.34)

La década de los años 70, con la llegada de Guzmán Blanco al poder (1870-1888) fue crucial para Venezuela. El primer esfuerzo para asentar las bases de un teatro de carácter nacional, se debe al autócrata civilizador, quien en 1875 contrató una compañía con la finalidad de montar obras nacionales y de formar actores nativos. Caracas es el centro de la reforma:

en esta ciudad, la más populosa del país, con perfil versallesco, desconocido hasta entonces entre nosotros, habitada en su mayor parte por hombres rudos, dejados de vacaciones por el cese de la guerra, van a salir los más diversos tipos de una pintoresca psicología, bien descritos por Bolet Peraza, Sales Pérez, Tosta García, José María Rivas... (Díaz Seijas,1962:395).

A lo largo del siglo XIX, hubo un intento por hacer teatro popular, que siempre fue marginal y marginado, tanto por los temas como por los locales utilizados (Asparren:1997), sólo el saínete popular superó este aspecto, ya que siempre buscó altas pretensiones formales y temáticas.

Después de esta pertinente inserción del sainete dentro del teatro venezolano, interesa responder a las siguientes interrogantes: ¿Qué es el sainete? ¿En que consiste el acto de ficción dentro de los sainetes? ¿Quiénes son los autores más representativos de este tipo de pieza teatral? ¿Por qué el humor, la ironía y la parodia funcionan como efectos de sentido dentro de los sainetes? ¿Cómo se desplaza la ficción dentro del sainete? ¿Qué relación tiene el sainete con la periferia? ¿Cuál es la situación referencial que espejea el sainete? Estas

interrogantes son claves, para la investigación, en el intento de analizar el texto teatral.

Por razones obvias, el estudio se hará del texto escrito y se omitirá el acto de representación, pues otras variantes modificarían el discurso...

Uno de los puntos claves en el estudio del sainete es su vinculación con el acto de ficcionalización. A grandes rasgos, podría sostenerse que el sainete llegó a parodiar -espejo invertido- una situación social y retrató tipos característicos cuyo perfil fue ironizado e invertido. Estos puntos serán desarrollados en las próximas líneas. Por ello, se dará una visión general del teatro en Venezuela, hasta princípios del siglo XX, se incluirán, también, algunas definiciones y categorizaciones que permitirán conocer las estructuras del sainete. Del mismo modo, se tratará de dar respuesta a las interrogantes previamente planteadas.

La investigación, como muestra de esta corriente teatral, se centrará en tres sainetes: El salto atrás (1924) de Leoncio Martínez, La respuesta del otro mundo (1926) de Leopoldo Ayala Michelena y El rompimiento (1917) de Rafael Guinand.

<sup>1.</sup>Para el presente análisis, las citas se extraerán de Leopoldo Ayala Michelena, Teatro seleccionado. Caracas, Editorial El Creyón, 1950 y de Aquiles Nazoa, Los Humoristas de Caracas, Caracas, Ediciones del Cuatricentenario de Caracas. 1966. En el desarrollo del trabajo, al hacer referencia a los sainetes, colocaremos el número de la página de donde fue tomada la cita.

# EL SAINETE Y SUS ESTRATEGIAS FICCIONALES

El sainete es una breve pieza jocosa que con frecuencia pinta costumbres y satiriza vicios y errores. Propio del sainete son los esteretipos populares y la reproducción de su habla (incluyendo las particularidades fonéticas). La etimología "sayn" nos remite al "bocadito de gusto", "pedacito de gordura, de tuétano" con que los halconeros regalan a sus aves de cetrería.

Alba Lia Barrios

#### 1. Basamento Histórico

Estudios hechos sobre el teatro venezolano comprueban que éste no tiene fuentes propias. La exploración sobre este tema sólo abarca aspectos muy reducidos, aunque sí existe una fuente documental variada que así lo confirman, pues hay escritos oficiales hasta 1808, cuando comienzan las fuentes impresas, especialmente los

periódicos del siglo XIX. Existen las Actas del Cabildo de Caracas y documentos de procedencia eclesiástica y civil que refieren lo concerniente a su origen. Se habla de la licencia expedida por

el Ayuntamiento de la Ciudad, fechada el 28 de junio de 1600 con motivo de la representación de "una comedia", el día de Santiago Apóstol, Patrono de la Ciudad, aunque es probable que estas representaciones teatrales venían celebrándose desde mucho antes, pues en Actas del mismo Cabildo ya se anunciaban comedias, toros y cañas y diablitos danzantes en los días de Hábeas, Santiago, San Mauricio y San Sebastián. (Salas:1974,9)

La actividad teatral de los siglos XVII y XVIII estuvo influenciada por modelos dramáticos españoles, que comenzaron a llegar hacía finales del siglo XVII. Según afirma Asparren (1997),

Los vecinos de las ciudades venezolanas, en realidad villorrios pobres y marginales, alimentaban su sentimiento de identidad nacional con las comedias, procesiones y exhibiciones del pendón real. Esa cohesión socio-teatral se desdibujó, a medida que se consolidaba una población más venezolana que penínsular. (pp 32-33)

De igual forma se tiene noticias de que para 1705 se presentaban obras dramatizadas para celebrar la festividad de algún santo, como es el caso de las llevadas a cabo en Barinas por las festividades anuales de Santa Lucía y de la Inmaculada Concepción.-Regocijos populares. Costumbres de los barineses. (M.a. Schabel, publicado por A. Arellano Moreno:1970,p.22). Estas celebraciones dieron origen al mestizaje cultural, ya que se unieron a las que procedían del sincretismo religioso producto de las danzas indígenas, negroides y mulatas. En las últimas décadas del siglo XVII, están presentes el cruce de este tipo de presentaciones y el texto teatral español puro, con la finalidad de mantener presente en la colonia venezolana el absolutismo de la corona. En el siglo XVIII, las obras españolas fueron usadas con la idea de imponer la dependencia ideológica. Se mantuvo el uso de espacios públicos abiertos, según la tradición medieval y renacentista europea. Fue un modelo de teatralidad trasladado e impuesto, inspirado en el aserto "enseñar deleitando" para profundizar la colonización en su aspecto ideológico, pues ya habían logrado el territorial, el económico y el político (Asparren:1970,33)

En 1784, se construye el primer edificio teatral de Venezuela, conocido con el nombre de El Coliseo de El Conde, por estar ubicado en la esquina caraqueña de ese nombre. Tuvo un retraso de dos siglos, con respecto a los de México y Lima. Fue mandado a construir por el Gobernador Manuel González Torres de Navarra. En este teatro presentó Andrés Bello su obra Venezuela Consolada. Esta obra es quizás la primera obra teatral escrita por un venezolano. El edificio estuvo activo hasta que quedó destruido por el terremoto del 26 de marzo de 1812. De este recinto se publicaron los expedientes que recoge información acerca de los cambios culturales que sufrió la práctica teatral a finales del s. XVIII y sobre las costumbres culturales y sociales de la provincia de Caracas en los últimos años del período colonial. (Azparren:1997,17). Las primeras fuentes se remontan a la época de la fundación de Caracas en 1567. Se dice que los habitantes de esta ciudad tenían sentido de la teatralidad desde 1594, para este momento, todavía eran españoles sin mestizaje. También se habla de la fiesta teatral como una actividad muy frecuente en la Provincia de Caracas. Esta fiesta se hacía en plazas y patios de las casas. La fiesta teatral casi creó su lenguaje propio, producto del sincretismo religioso y del mestizaje cultual. (Idem)

Las fuentes de los siglos XVI, XVII y XVIII, refieren que los habitantes de la Capitanía General y de la zona occidental, convirtieron al teatro en su principal fiesta popular, la mayoría de las veces con motivo de una fiesta pública y con un repertorio de textos españoles contemporáneos. (Idem, 17-18)

Con la construcción del primer edificio teatral, desapareció la fiesta teatral de las plazas y el teatro adquirió un sentido social, convertido en el espectáculo propio de las clases pudientes. La actividad teatral estuvo orientada hacia el acontecimiento social, representado por el Estado español. Esto supuso la representación de sólo obras españolas, dejando a un lado la aparición de autores nacionales y el desconocimiento de obras de otros países americanos.

Para fines del siglo XVIII, relata Salas (1974) la ciudad contaba con una buena orquesta filarmónica y algunos grupos de aficionados al arte de hacer comedias que se atrevían a montar las obras de Encina, Lope de Vega, Lope de Rueda, Calderón de la Barca y Ramón de la Cruz. (p.9)

Se podría decir, entonces, que el teatro venezolano de los siglos XVII y XVIII, es una actividad impuesta donde se establece que el teatro del siglo XVII es un traslado continental de una costumbre española, que se correlaciona con la población. El del siglo XVIII fue un modelo cultural usado para fortalecer y preservar el régimen colonial, promovido con el sólo interés de que se impusiera lo deseado por el Estado español.

A lo largo del siglo XIX, hubo un intento por hacer teatro popular, que siempre fue marginal y marginado, tanto por los temas como por los locales utilizados (Asparren:1997), sólo el saínete popular superó este aspecto, ya que siempre buscó altas pretensiones formales y temáticas.

2.- Vísión General del Teatro venezolano hasta princípios del síglo XX

Juan José Churrión (1991) afirma que ...el teatro como institución docente, como órgano didascálico de enseñanza positiva o

siquiera como obra de simple entretenimiento no existió nunca en EN Caracas (...) Referimonos al teatro como función intelectual de ingenios patrios (p. 13). Este especialista afirma que la carencia del teatro para la época de la Independencia se debe, quizás, a la ausencia de escenarios para las representaciones, así como tampoco existían compañías de actores, ni siquiera aficionados:

...la primera cualidad de la obra dramática es que pueda ser llevada a la escena, y aquí no la había. Éramos tan infelices en materia de espectáculos que para antes de 1800, la ciudad de Caracas por boca de su muy ilustre Ayuntamiento dirigióse (...) al monarca con inequivocas muestras de una reahogada ironía: "No tenemos paseos, ni teatros, ni filarmonías ni distracciones de ningún género; pero si sabemos rezar el rosario y festejar a María" (Ibidem, pp.15-16).

No es de extrañar que durante ese lapso cronológico, sólo fuese posible encontrar autos sacramentales; es decir, producciones españolas que recibieron el nombre, en el país, una vez nacionalizadas, de entradas de jerusalén y nacimientos. Casí todas eran de autores desconocidos. Estas representaciones de carácter popular, eran esceníficados por grupos de aficionados. En un princípio

se hacían en las iglesias y luego en los patíos de las casas. Aquiles Nazoa (1977) sostiene que

> ...lo mismo que en España, al principio celebraban los caraqueños estas representaciones en el recinto de las iglesias, pero pronto debieron ser desalojadas a causa de los irreverentes escándalos del público, el que con frecuencia sancionaba la mala calidad de los actores arrojándoles arepitas y naranjas, o bien regando malignamente polvos de pimienta para hacerlos estornudar. Como las actuaciones al aire libre de las plazas exponían a los grupos a riesgos todavía mayores, sus mayordomos optaron al fin por trasladarlas a casas particulares cuyos patios y corredores se acondicionaron con escenarios y asientos instituyéndose además el cobro por la entrada. Así nacía Caracas a la vida teatral desde finales del siglo XVIII, mucho antes de la aparición de su primer teatro que no se fundó hasta 1784. (p.86).

En este tipo de teatro se mezclaban los elementos cristianos con los indígenas y africanos, los asuntos divinos con los profanos, los temas biblicos con escenas grotescas. Esta forma de teatro se prolongó hasta principios del siglo XX. Para este momento está en auge el teatro costumbrista. Éste comienza a aparecer formalmente en las últimas décadas del siglo XIX: en las dos últimas décadas del siglo pasado -al

igual que en toda América—empieza a aparecer en Venezuela un teatro de inquietudes sociales. Y aunque este teatro costumbrista ha sido considerado "poco riesgoso" y "superficial", sin juzgar el ambiente político en que se desarrolló, constituye el origen mismo del teatro criollo. (Castillo, 1980:34). Para Monasterios (1989) el Teatro Criollo es, en rigor, la primera corriente o desarrollo coherente, homogéneo, reiterativo a lo largo del tiempo, que configura en el seno del teatro venezolano contemporáneo; históricamente su evolución podemos establecerla desde principios del siglo XX, con la apoteosis entre los treinta y los cuarenta... (p.34)

La década de los años 70, con la llegada de Guzmán Blanco al poder (1870-1888) fue crucial para Venezuela. El primer esfuerzo para asentar las bases de un teatro de carácter nacional, se debe al autócrata civilizador quien en 1875 contrató una compañía con la finalidad de montar obras nacionales y de formar actores nativos. Caracas es el centro de la reforma: en esta ciudad, la más populosa del país, con perfil versallesco, desconocido hasta entonces entre nosotros, habitada en su mayor parte por hombres rudos, dejados de vacaciones por el cese de la guerra, van a salir los más diversos tipos de una

pintoresca psicología, bien descritos por Bolet Peraza, Sales Pérez, Tosta García, José María Rivas... (Díaz Seijas,1962:395).

Como el objetivo de esta investigación no es hacer una historiografía del teatro venezolano, sí se cree pertinente señalar, a grosso modo, las tres líneas básicas -con ligeras variantes, que dependen de los enfoques críticos- que sostienen la armazón del teatro nacional. Así, los tres vértices de la triada estarian asentadas en 1), la presencia de compañías extranjeras de óperas y zarzuelas y cuyos gastos fueron sufragados por el Estado. Nuestros costumbristas, en sus textos, hacen alusión a estos fenómenos. Para Felipe Tejera (1980) apenas viene una tropa lírica, hay que abonarse a la temporada, pues ¿qué idea se podría tener de un caballero que no llevase a su consorte a la ópera?. Además, ella no puede ir al teatro menos que sus amigas, la hija del rico negociante y la señora del accionista en minas; de consiguiente, está el honor de por medio, y de tal conflicto no se sale sino con un traje de todo lujo y un buen peinado de peluquero francés... (pp.282-283); 2), para el año de 1848, se funda la Compañía Dramática de Caracas, cuyos "actores románticos" eran de "exagerada declamación y actitudes esculturales..." (Calcaño en Salas, 1974:25). El poeta Heráclito Martín de la Guardia, ante tal descalabro, ofreció a la Compañía escribirles algunas obras. El 9 de diciembre de 1848 se estrena el drama títulado Cosme II de Médicis. Según Carlos Salas (1974:25) la obra causó sensación y llevó mucha gente a sus representaciones; esto despertó gran entusiasmo entre los literatos, quienes empezaron a escribir para el teatro. Y, el tercer gran momento aparece marcado con la puesta en escena de los jerusalenes y nacimientos, esas representaciones de carácter popular a las cuales nos hemos referido previamente.

Evidentemente, en lo que a producción se refiere, el teatro no fue de los géneros más creativos en Venezuela; sin embargo, hubo autores que se convirtieron en pioneros de lo que sería el teatro contemporáneo. Churrión anota los nombres de Leopoldo Ayala Michelena, Eduardo Innes G., Teófilo Leal, Simón Barceló, Julio Rosales y Rómulo Gallegos, entre otros, como los autores más destacados del teatro "serío" y la "comedía fina".

La inauguración del Teatro Nacional en 1904 destaca Asparren (1997) coincidió con la institucionalización profesional del teatro

(...) Ir al teatro era un acto de prestigio y encuentro de las élites sociales, en particular en el Teatro Nacional, "rendez-vous de nuestro mundo elegante". (pp.108-109) La aspiración del teatro nacional fue la de tener junto a los dramaturgos actores criollos. Fue una reacción al cosmopolitismo que rodeaba a las compañías internacionales. (idem. p. 109) De allí que surgieran actores de la calidad de Emma Soler, Aurora Dubaín, Teófilo Leal, Antonio Saavedra, Jesús Izquierdo y Rafael Guinand. (Idem)

Monasterios (1989:28) señala que de todas las formas de teatro la que trascendió el siglo y llegó a tener un papel importante en el desarrollo del teatro venezolano fue el saínete. Entre los escritores de saínetes señala a Rafael Otazo, Carlos Luís Chapellín, Leoncio Martínez y a Rafael Guinand, entre los más importantes.

El sainete determinó la vida teatral de la época del gomecismo.

Al concentrarse en los incidentes domésticos y pintorescos del barrio citadino, redujo los contenidos nacionales pero garantizó una sintonía viva con el espectador. Por eso el teatro conservó su hegemonía

ante el espectador, que empezaba a entusiasmarse con el cine y la radio. (Asparren:1997,111)

3.- El sainete: hacia un posible concepto...

El saínete es una breve pieza jocosa que con frecuencia pinta costumbres y satiriza vícios y errores. De carácter popular, solía representarse al final de las funciones teatrales. En el siglo XVII, saínete era un nombre genérico y vago que algunas veces se aplicaba al entremés, más comúnmente al baile y a los finales de fiesta. Hacía 1606 se añade, al significado anterior, un aspecto lúdico que va estrechamente vínculado con los bailes. Por el año 1616 es utilizado como intermedio, como un estimulante para el gusto del público que pedia, en las comedias, el tono musical. Saínete era, pues, toda pieza intermedia de cualquier género que fuese estrechamente relacionada con bailes y cantos. En las comedias españolas se introducía el saínete entre la segunda y tercera jornada y en el siglo XVIII, Ramón de la Cruz, creador del saínete moderno en España, agrega cuadros breves,

pero de singular poder y eficacia realista. Se trata de retratar la vida tal cual es, la cotidianidad, se reproduce el habla familiar sin artificios ni exageraciones, mientras se detiene en lo más típico.

Monaterios (1989) dice que en Venezuela, el Teatro Criollo se desarrolla en dos vertiente: una cómico satirica, con énfasis en la crítica política, el sainete y el apropósito; otra dramático-cómica, con énfasis en la crítica social (p.32). En la segunda vertiente se propone un conflicto dramático, que generalmente es familiar, se interpolan situaciones cómicas. Igualmente, interviene un personaje del pueblo que interpreta al "gracioso" y el protagonista pertenece a la burguesía. El dramaturgo centra su obra en situaciones de carácter social local. No hay profundidad en el tratamiento psicológico individual- de los entes de papel, lo que se maneja son los tipos psicológicos, de las expectativas sociales generalizadas, de los status y de las funciones de una sociedad, orientada hacia lo tradicional que ya no existe (Idem). Históricamente la evolución del teatro criollo se puede establecer desde principios del siglo XX, cuyo auge se fija entre los años treinta y cuarenta, y su decadencia, a finales de la década de los cuarenta. De esta época son importantes los dramaturgos Leopoldo

Ayala Michelena, llamado el padre del teatro venezolano. Una de sus producciones más importante, en este género, es Almas descarnadas (1921), Victor Manuel Rivas con El Puntal (1933) y Luis Peraza -Pepe-Pito- con Manuelita Sáenz (1960). En su vertiente humorística, el teatro criollo está representado por el sainete, que tuvo sus máximos representantes en Rafael Guinand, Leoncio Martínez (Leo) y Rafael Otazo con una obra clave: Una viuda comilfó.

El saínete tiene su antecedente en los cuadros costumbristas de finales del siglo XIX. Como se ha manejado entre los estudiosos de la literatura venezolana, el costumbrismo nace como un medio de crítica. Sus pinturas de la tipología política y los exámenes descarnados de la realidad social y cultural del país dan una tonalidad satírica, de protesta humorística a las mejores obras del costumbrismo nacional. Para Díaz Seijas (1966) el costumbrismo fue una necesidad imperativa para los escritores del pasado siglo, llamados en alguna forma a dejar el testimonio verídico de sus observaciones palpitantes, intimas. (p.191). Nicanor Bolet Peraza, Francisco de Sales Pérez, Miguel Mármol son costumbristas que sirvieron de modelo a los saíneteros para crear sus piezas teatrales.

La mayoria de los sainetes se han perdido. Para Barrios (1997), de sus autores más prolíferos Ruíz Chapellín y Rafael Otazo, no se conserva casi nada. Tal hecho no debe alarmarnos, ello no es parte de la casualidad ni consecuencia exclusiva de nuestra consabida desidia respecto a la cultura nacional (...) el sainetero no escribió para la posteridad; el sainetero escribió para su momento y circunstancia. El saínete se concibió esfimero, transitorio. (pp 66-67). Los dramaturgos más populares, por sus éxitos con el sainete y la comedia de costumbres fueron: Rafael Guinand (1881-1857), Leoncio Martínez, mejor conocido como "Leo" (1888-1941) y Leopoldo Ayala Michelena Guinand y Martinez crearon un universo pintoresco apoyado en el habla popular inmediata y en los tipos cotidianos de la ciudad, recursos usados con la reiteración que implantaron un gusto que la época canonizó. (Azparren:1970,116) Lo que en realidad hicieron fue parodiar el costumbrismo, apoyados en anécdotas sentimentales e irrisorias, pero sin intención de presentar ningún problema social.

Lo básico del sainete venezolano fue ubicar la acción en alguna barriada caraqueña, que al final se convierte en el auténtico protagonista y el espectador se siente identificado con lo planteado en la trama. Por lo general, los personajes se corresponden con la clase media baja, que es la mayoría de la población. La acción se desenvuelve en comentarios pintorescos que consolidan los estereotipos del barrio, sin que falte el doble sentido, reforzada por la parodia. Guinand dio inicio a un tipo de personaje cómico que aún encarna las parodias del encuentro de lo rural con lo citadino, institucionalizado en actores y programascomerciales de la radio y de la televisión venezolanos. (Asparren:1997,117)

Muchas veces el saínetero improvisa de acuerdo a la realidad, al referente y ello favorecía el amplio uso de las morcillas; es decir, parlamentos y desempeños escénicos que se le ocurren al actor en el mismo instante de la representación. Rafael Guinand fue uno de los grandes saíneteros de este estilo. Para los saíneteros, lo importante era la experiencia del saínete: lo que pasaba entre el escenario y el auditorio. (Barrios:1997, 67)

En el mismo texto, Barrios agrega: el espacio del sainete es una especie de híbrido: ní es ciudad, en el sentido que usualmente le damos al término, ní tampoco campo o pueblo. Pareciera que en el espacio del

sainete no pudieran aplicarse las oposiciones esquemáticas campo/ciudad, periferia/centro de nuestros estudios sociológicos literarios (Ibidem,69). El sainete, para esta especialista, puede calificarse como parroquial. Sin embargo, dentro del marco de esta investigación creemos que el sainete puede explicarse a la luz de la dicotomía centro/periferia.

El texto del saínete tiene un carácter específico marcado por el estilo. Barrios sostiene que múltiples veces se ha acusado al sainete de conformista, pasatista; sustentador de valores tradicionales, incapaz de atreverse políticamente. De hecho, eso se observa en la mayoría de las obras conservadas, las cuales sobre todo parecen ocuparse de asuntos menores como la sinceridad y la honestidad en la interrelación con el vecino, y en ridiculizar las nuevas modas. Crítica epidérmica, se ha dicho. Los pecados capitales quedan reducidos a hipocresía, pedantería, prejuicios sociales, viveza criolla. (Idem).

### 4.- Tres Sainetes venezolanos

Como ya se dijo en la Introducción, la atención se centrará en tres sainetes: El salto atrás (1924) de Leoncio Martínez, La respuesta del otro mundo (1926) de Leopoldo Ayala Michelena y El rompimiento (1917) de Rafael Guinand.

Las próximas líneas servirán para definir, a grandes rasgos, cada una de estas piezas objeto de estudio. Así, Leopoldo Ayala Michelena (1887-1962) aparece como uno de los grandes propulsores del teatro nacional en la segunda década del siglo XX. El 22 de julio de 1914, se estrena en el Teatro Caracas, Al dejar las muñecas. Ayala Michelena es considerado más como comediante que como saínetero. Utiliza el drama psicologista, al estilo de Ibsen, pero sus diálogos son muy didácticos, muy denotativos, busca la claridad en sus parlamentos y evita la ambigüedad para que nada pueda confundir al espectador o al lector. Dentro de una vasta producción, señalaremos las siguientes obras Almas descarnadas (1921), Amor por amor (1921), La Alquilada (1922), La barba no más (1922). En 1926

escribe un sainete en tres actos: La Respuesta del otro mundo, cuyo escenario se desarrolla en la Caracas parroquial de los años veinte. La pieza plantea un problema de indole religioso y ético. La anécdota, a grandes rasgos, puede sintetizarse así: en un primer acto, conocemos algunos intrigulis de la acción. A través de los personajes centrales se va presentando el conflicto que tiene un primer nudo en el momento en que se cruzan en el escenario Leonardo, el sastre, bebedor empedernido quien recibe la visita de Restituto, vividor y deshonesto, quien se aprovecha de la buena voluntad de los demás. Petronila, la mujer de Leonardo, se preocupa por su marido (quiere que deje de beber y trata de ayudarlo). Otros personajes serán víctimas ideales de la ficción y de los engranajes irónicos y paródicos del sainete. En el segundo acto, continúa el planteamiento del primer enredo. Aparece Miguel, hijo de Leonardo y Petronila, quien está enamorado de Eulogia, su prima adoptiva, recogida por las hermanas de Leonardo. Miguel es poeta y se gana la vida escribiendo villancicos y tarjetas de felicitación. También aparece Curiosa, una vieja a quien recurre Petronila para salvar a su marido de la bebida. El autor muestra como aquélla se aprovecha de la credulidad de las personas de poco nivel cultural. Se hace referencia a Blanquilla, ladrón y vividor, un

personaje clave en el saínete. En el tercer acto, aparecen las hermanas de Leonardo, dos sesentonas quienes participan en sesiones de espíritismo en su casa. <u>Petanjama</u>, aparentemente un otro personaje, quien dice ser fakir y medium, es el mismo <u>Blanquilla</u>. Al final de este acto, Leonardo toma el dinero de Petanjama y ambos resultan engañados por las ancianas..

Otro sainetero es Leoncio Martínez (1889-1941), nace en Caracas. Fue caricaturista, escritor, comediógrafo, poeta y en algunas ocasiones actor. Desde 1908, cuando cursaba estudios universitarios, se dio a conocer en el Cojo Ilustrado como poeta y como caricaturista. Escribe en el diario humorístico La linterna mágica, donde comienza a utilizar el seudónimo Leo. En 1923 fundó Fantoches uno de los semanarios humorísticos más importantes de Venezuela. Fue cronista, cuentista, poeta y autor teatral y dejó una variadisima obra, que todavía no ha sido suficientemente estudiada. Dentro de su dramaturgia es conocido el sainete en un solo acto conocido como el Salto atrás. En el se revela un problema racista. Se hace una crítica a las diferencias en las clases sociales. La obra se desarrolla en una casa de la alta sociedad caraqueña La anécdota involucra a una joven de

0000000

ilustre apellido. Casada con un alemán da a luz un niño negro, lo que hace que se produzca un revuelo de críticas entre la familia y los amigos más cercanos. El esposo de Julieta, la joven madre, no se encuentra en la ciudad para el momento del parto. La familia de Julieta se angustia ante el imprevisto suceso, pues no se imaginan cómo reaccionará Von Genius, el alemán, cuando se entere de que tiene un hijo negro. Las murmuraciones conducen a una hipótesis interesante: Julieta tuvo una aventura con un negro. Cuando Von Genius llega no entiende la situación, pues nadie quiere enseñarle a su hijo y tampoco le permiten acercarse a su mujer. Julieta, cansada de los acosos familiares, decide enfrentarse a su esposo y resolver el asunto. Cuando el alemán ve a su hijo se alegra muchisimo, pues el niño se parece a su abuela materna. Todos los presentes se asombran ante tal descubrimiento y el orgulloso padre hace saber que su abuelo se había casado con la cocinera de la casa paterna. Von Genius confiesa que si alguien le pregunta por su abuela él no la niega.

Rafael Guinand (1881-1957), el otro creador perteneciente a esta tríada, fue actor y sobresaliente escritor de saínetes y diálogos cómicos, periodista y poeta festivo. Fue el más

importante creador de personajes populares en Caracas y uno de mejores intérpretes en escena. Sus personajes están arraigados en las zonas marginales o arrabaleras de la capital. Entre sus obras más destacadas figuran El pobre Pantoja (1913), Amor que mata (1915), El Rompimiento (1917), considerado como el primer clásico del teatro popular venezolano, Perucho Longa (1917), El Dotol Nigüín (1919), Los Bregadores (1920), Un campeón de peso bruto (1920), Por librarse del servicio (1920), La gente sana (1921), El boticario (1923), Los apuros de un torero (1929), La malicia de un llanero (1931) y Yo también soy candidato (1939). De su vastisima obra sainetera, analizaremos El Rompimiento. En esta pieza se muestra la doble moral expuesta a través de un personaje caricaturesco que es la excusa para mostrar las costumbres éticas imperantes en la primera década del siglo XX en Caracas. Se desarrolla en la sala de una casa de familia de clase media baja. <u>Catalina y Ramona</u> conversan sobre la situación familiar de ambas. Catalina da a conocer a Ramona el noviazgo de su hermana Pilar, con un joven muy bueno pero algo mujeriego. Ramona, a su vez, habla del los amores de su sobrina <u>Tomasa</u> con un joven, un poco renuente al matrimonio. La conversación da como resultado que se descubra el doble juego de <u>Esparragosa</u>, el don Juan. Queda en evidencia que además enamora a la hermana de <u>Braulio</u>, el "mucamo" de la familia Mota...

# 5.- El acto de creación y las estrechas relaciones entre el centro y la perifería...

Más allá de la temática, es importante recordar que antes de ejecutar el acto de creación, Rafael Guinand, Leoncio Martínez y Ayala Michelena montan sus piezas t6eatrales sobre dos procedimientos fundamentales: la selección y la combinación. Los datos provienen de una especie de banco informativo que Iser (1992) denomina Imaginario. Este especialista, al estudiar lo que es la ficción, propone abordar el texto superando la tradicional distinción entre ficción y realidad. Por eso sugiere entender la obra como una tríada:

lo real, lo ficticio y lo imaginario que alimentarian los actos de ficcionalización y...

...es a partir de esta tríada que el texto surge. Así como el texto no puede confinarse a aquellos de sus elementos tomados de la realidad referencial, tampoco puede ser reducido a sus caracteres fictícios. Porque estos caracteres fictícios no constituyen un fin o una entidad en sí mismos. En vez de eso, ellos proporcionan el medio a través del cual emerge un tercer elemento que yo he llamado imaginario (p. 43).

Lo imaginario se desplaza y manifiesta de una manera difusa a través de súbitas impresiones que desafían nuestros intentos por fijarlo en una forma concreta y estabilizada.

¿Cómo estructuran Guinand, Ayala y Martínez los campos referenciales y cómo los contextualizan en sus sainetes?. Las tres piezas que estudiamos son sainetes donde es posible identificar fácilmente los campos referenciales: el histórico, el cultural y el social. Incluso, estos sainetes serían el espacio donde

conviven y se interceptan varios códigos en un movimiento simultáneo y conflictivo de resistencia y convergencia, dentro de una escena de complejas interacciones sociales. El campo referencial -social e histórico- adquiere primacía con respecto a lo cultural y el espectador presencia cómo algunos discursos y modelos salen maltrechos. Así, en Respuesta del otro mundo puede leerse:

Leonardo. (Viniendo a la boca del tablado, luz). Blanquilla; yo soy Leonardo Escoriaza; y esto que traigo en la mano es una vera que desde hace tres años, estoy ensebando, pa date tantos palos como dinero me robaste y hasta con intereses... (En voz baja). Te salvas, si me das la mochilita, sin que las viejas vean.

Petanjama. Ahí la tiene. (Mutis corriendo; se oyen afuera gritos, forcejeos e imprecaciones).

( ... )

Mamerta. (Zarandeándolo);Las morocotas, suelta las morocotas, bandido!

Petanjama. ¡Las tiene su hermano, caray!

000000000

Mamerta. (Por Leonardo) ¿Con qué las tienes tú?

Claudia. (Después de reir estrepitosamente) ¿Qué se cree él eso!... En esta mochilita no hay sino centavos monagueros, y billetes de un banco quebrado. (Rie).

Leonardo. ¡Cómo!... (Examinando el contenido de la mochilita). Es verdad... ¡Maldito sea el corazón ... del maguei!! ¡Qué viejas tan caimanas!!!. (p. 407)

El engaño al que fueron sometidos los vividores (Leonardo y Pentajama) evidencia el referencial cultural que quiere mostrar el saínete.

Esto nos remite a un punto clave: más allá de que la literatura sea, en el fondo, una función metafórica que espejea realidades, debemos tomar en consideración que la propia voz colectiva se hace portadora de una decadencia que encierra la maledicencia de la época, mientras refleja una cierta incomodidad socio cultural como ocurre en El Rompimiento, donde queda comprobado el doble juego de Esparragosa. Esa voz colectiva (¿paradójicamente?) es periférica. Conviene explicar esta situación porque el sainete plantea el conflicto entre el centro y el margen. Obviamente, el centro es una zona ideológica desde la cual se genera, organizan y legitiman los valores sociales. Ese centro tiene un carácter ilustrado y desde alli se jerarquizan otras formas de producción cultural. El centro apela a dos recursos de supervivencia para mantener el control hegemónico: saber y poder, mientras penetra desde arriba los conocimientos, aunque también los limita desde adentro. La expansión del mundo dominante para el momento, la retorización de la coloquialidad, la ausencia de ansias trascendentales y el intento de presentación más que de explicación al mundo de situaciones muy específicas. Por ello, la presentación de lo popular como espacio periférico, en términos estéticos (acaso éticos también) es la respuesta a la insurgencia central desde lo periférico y es la manifestación de lo marginal en el centro.

Resulta imprescindible aludir al aspecto humorístico, paródico e irónico en la construcción de los personajes (ficelles) saineteros, una verdadera mina, una reserva de víctimas que el espacio periférico recoge evitando el maquillaje verbal y espejeando una situación muy específica (basta leer El Rompimiento y el Salto atrás para encontrarse con entes de papel hiperbolizados dentro de su estereotipo). Lo que espejea el sainete es un imaginario específico que afecta y filtra una percepción de la vida que tiene gran impacto en la elaboración de un relato de la cotidianidad (y acaso esta sea una otra definición del sainete). El sainete, entonces, es una forma de fictivizar la historia cotidiana y sus elementos durante las dos primeras décadas del presente siglo.

## 6.- Ficciones, mentiras y verdades en el sainete

Las improvisaciones de los actores (morcillas) fomentan el acto de ficcionalización en el momento de la representación y, añaden, al texto escrito (sobre el que se basa el acto de representación) un otro grado de ficción. Los personajes, unas ficelles, son absoluta y definitivamente esquemáticos y su inspiración construcción están modelizada sobre tipos populares. Entonces, el problema básico, para esta investigación, arrancaría desde el concepto mismo de la ficción. Así, para Mario Vargas Llosa -cita obligatoria en este sentido- las ficciones son "mentirosas" (desde el punto de vista fáctico), aunque simulen ser hiperrealistas o aunque estén ajustadas a modelos o tipos"reales". Evidentemente, la propuesta de Vargas Llosa es cierta si se mira desde la óptica de la realidadficción, pero hay problemas colaterales que surgen y que merecen trabajos analíticos detallados: ¿Qué sucede con los modelos reales sobre los que el sainete se inspira? ¿Hasta que punto hay grados de ficcionalización en los tres sainetes que son objeto de estudio?. La respuesta parece estar en las propuestas de ficcionalización expuestas por Reisz de Rivarola (1977)

la regla fundamental de la institución literaria no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino previo a eso aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente de lenguaje (...) que no es el autor, y que es, pues, fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria. (p.101).

No es el autor real del sainete quien finge realizar actos de referencia, sino que existe una fuente de lenguaje ficticio que se refiere a situaciones también ficticias. Si bien reconocemos que hay un apego a los tipos o modelos referenciales sobre los que el sainete se inspira, también debemos reconocer que en este tipo de pieza hay ficción y, obviamente, una fuente de lenguaje ficticio. Cualquier elemento referencial que se halle incorporado al sainete (a la ficción) será modificado funcionalmente: aunque ciertos objetos mencionados en la ficción existan fuera de ella, su inclusión entre los objetos de referencia de un texto ficcional, los modifica funcionalmente. (Ibidem:103).

Aun cuando aparezca mencionado explicitamente un tipo o una situación real -nótese lo que ocurre por ejemplo en el Salto atrás- (el problema racial presente en la supuesta clase social "chik") que se ficcionaliza una y otra vez en el texto sainetero, hay que considerar que el sainete es una pieza ficcionalizada cuyo carácter ficticio es irrevocable.

Esto nos pone en las puertas de otro problema teórico: en el espacio fícticio del sainete hay toda una elaboración en la que la parodia, la ironia y el humor bañan los mecanismos de la pieza, hiperbolizando personajes e invirtiendo situaciones cuyo destino recae en el escenario de la risa.

Podríamos sustentar, incluso, que el texto del saínete (texto de una ficción narrativa, que gracías a las improvisaciones o morcillas de los autores suele modificarse) es un conjunto de aserciones de un narrador ficticio y que ficticios son todos aquellos objetos y hechos cuya manera de ser es modificada intencionalmente por alguíen (el saínete puede ser suceptible a las influencias del autor real, del

organizador ficticio, del narrador o de los personajes -en el texto escrito- o por las morcillas de los actores y por el montaje del director en el momento de la representación-) durante cierto lapso y la ficcionalidad designa la relación de una expresión con los constituyentes de la situación comunicativa a condición de que alguno de estos constituyentes sea ficticio, esto es, intencionalmente modificado en el modo de ser que normalmente se le atribuye. (Ibidem:105). Entonces, la mentira de la ficción en el sainete, radica en que ésta está diseñada y estructurada con palabras que, o hiperbolizan la realidad, o corrigen su incomodidad. Cuando los hechos reales se traducen y se introducen en el sainete, sufren una profunda modificación porque, como sostiene Mario Vargas Llosa, (1990) la ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta algunas crisis, donde hace falta creer en algo, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre creciente sobre el mundo en que se vive. (p.12).

El acto de ficcionalización incide directamente en la construcción de la pieza teatral y en el rol del autor, de los personajes y de la voz narrativa que articula el texto, pero, como sostiene Susana Reisz de Rívarola (1979)

el autor ní fínge hablar ní fínge ser alguien que habla sino que, independientemente de las personas gramaticales usadas, o para ser más precisos, el tipo de voz adoptado, se limita a producir, esto es, a imaginar y fijar el acto de habla de una fuente de lenguaje ficticio. El texto de una ficción narrativa (...) es un conjunto de aserciones ( y otros actos ilocucionarios de tipo representativo) de un narrador ficticio. (p.104).

Guinand, Ayala Michelena y Martínez se limitan a producir y a fijar un acto de habla desde una fuente de lenguaje ficticia. Los aspectos reales y ficticios completan el contexto para entender cuál es la pertinencia de algunos constructos intraficcionales. Por ello,

> es ficticio el narrador en la medida en que aparece como un yo dividido del productor del texto y representa un rol inauténtico adoptado por el productor. Pero este narrador es ficcional en la medida en que se constituye como "persona" en un texto y mediante un texto que se ficcionaliza

precisamente en virtud de esa división del productor, ya sea que se constituya como persona en una autorepresentación directa o bien indirectamente en la evaluación, selección y modo de representación, en la reflexión, en la participación afectiva de lo representado y en los factores apelativos del texto (Ibidem:108).

Es importante acotar que la fictivización de los objetos y hechos de referencia sobre los que se modeliza el texto del sainete, no se puede tratar independientemente de la fictivización del narrador, de la instauración de una voz distinta de la del autor que sostiene un discurso teatral asumiéndolo como propio. El narrador, responsable en un alto grado del sainete, requiere que el lector (y el espectador, en el momento de la representación) reconozca una situación específica, hilarante, paródica o irónica dentro del marco de lo fictivizable eliminando así la discontinuidad que podría anular los efectos humorísticos-. El saínete tiene que generar una situación de verosimilitud, pero, paradójicamente, debe remitir al lector a un momento cronológico y a una situación o tipo muy específico. Por ejemplo, en el Salto Atrás, Leoncio Martínez crea una "realidad real" desde el momento en que plantea el problema racial en una familia de

la clase media-alta: La escena, una sala en casa de gente acomodada (Nazoa:1966,254)

A pesar de que una de las características del sainete es su parroquialidad, con sus límites precisos y sus marcados rasgos costumbristas, ello no anula el acto de fictivización que lo sostiene y que hace posible la parodía, gracias a una construcción basada en la hipérbole y en la inversión. Esta inversión -que potencia el distanciamiento inmediato- permite que el receptor no se sienta plenamente identificado con la situación o el personaje, sino que el espejo de la recepción se dilata y no retrata al interesado con fidelidad, aunque le permite ver otros modelos. Quizás sea el humor, la ironía o la parodía los que permiten la risa y alejen la rabia. Veamos cómo ocurre esto en el marco de estas piezas teatrales...

7.- La ironía, la parodia y el humor concurren en el sainete como efectos de sentido...

El sainete tiene un fuerte contenido humorístico y, en efecto, podrían apuntarse rasgos satíricos, aunque, en nuestra opinión, hay dos aristas que tal vez se han descuidado en su estudio: la ironia y la parodia. Si bien el sainete exagera los conflictos cotidianos, siempre con un tono gracioso, que definitivamente impacta en el espectador, mientras potencia la distancia, no puede omitirse el empleo de la parodia y de la ironia como efectos de sentido que engrasan los mecanismos de la pieza teatral. No se puede olvidar que la ironia es polimorfa y su clave es el distanciamiento. En el vacío que hay entre el mundo representado (en el sainete) y el espectador, se produce un excedente de significación; es decir, se genera un diálogo y de ese diálogo brota la significación posible. La distancia, dentro del sainete, es un factor determinante para la ironia, porque si no hay cooperación entre el personaje y el espectador (víctima-víctimario), no hay espacio para aquélla..

Si partimos de la definición de Jankelevich acerca de la ironía, ésta resulta absolutamente apropiada a lo que es el sainete: la ironía es el espejo de autoconciencia (por ello El rompimiento, El Salto atrás y La respuesta de otro mundo son retratos y refracciones de las costumbres caraqueñas). Por otra parte, en el sainete hay una mezcolanza que termina siendo actitudinal, que refiere el descreimiento, la falta de fe y la carencia de verdades y todo esto tiene que ver con la periferia verbal que aloja el sainete. Cuando el discurso se agota, se rellena con ironía, y ésta aparece como un efecto de sentido. Además, hay que establecer que la ironía es intencional y por ello el personaje del sainete es caricaturesco, porque así se enfatiza, durante la lectura y la representación, texto y sentido.

La ironia puede estar oculta o implicita, manifiesta o explicita, y en ambos casos va a depender de la competencia del lector y del espectador. También puede ser local en el sentido de que funciona para (y en) un momento histórico. Ese espacio cronológico se abre, para el saínete, en las dos primeras décadas del siglo XX, pero su efecto no resulta menos poderoso si el lector actual mantiene una sintonía

de códigos. Dicha sintonia tiene que darse entre el espectador (o lector) y el actor o el personaje, para que la dinámica misma de la representación o de la lectura logre su efecto.

El sainete muestra, a grandes rasgos, determinados escenarios y situaciones cotidianas de la época, pero en el texto y en la representación, la ironía aparece como la modificación intencional del referente; es decir, como ficción. Se transmuta y se modifica el referente y la ficción hace acto de presencia. El sainete exige una víctima por sus elementos irónicos: por eso se sacrifica al espectador. Debe quedar claro que en el saínete se pueden producir situaciones irónicas, pero no por ello toda la obra es irónica. En La respuesta de otro mundo, una situación irónica aparece graficada en las estrategias de Petronila para que Leonardo deje la bebida:

Petronila. Nunca sabré como pagarle.

Curiosa. Poco a poco; lo que me resta en dos mitades, y las ayuditas de cuando en cuando... Vamos a empezá la siembra e lo misterioso. ¡Haga las cosas igualitas que yo se las miente! Desembojote la botella después de dale tres golpes... vea si el corcho lo tiene hasta la mitá... ahora póngala sobre el mostrador...

Petronila ¿Así?--

Curíosa. Ansina, chaflaneá la muestra; to tiene su significao... Ahora coja la escoba, pero procurando que las manos no forme crú...se tapa los ojos con una mano y con la otra me la dá... asina; sin destaparse, aprecure recordá la persona del cristiano en desgracía... aprecure... ¿Lo está aguaitando?... (p. 381)

También en el Salto atrás ocurre algo similar al revelarse el secreto que rodea el nacimiento y color del recién nacido. Esta situación encadena varias escenas que apuntan a un final determinado:

Belén.- Supongo que le podrán un nombre alemán: Sigfrido, Rigoberto, Godofredo...; Vamos a ver a Godofredito?

Elena.- ¡Ahora se llama Godofredito!

Belén.- ¡Qué encanto! Debe ser líndo. Sangre alemana por un lado, y por ustedes, ¡no se díga!, por todas partes le víene su sangre muy límpia: por los Torresveitía, por los del Hoyo, por los Sampayo, de los fundadores de Cumaná... Vamos a verlo.

(...)

Elena.- Por Dios, Belén, no me asustes... ¿Qué se dice en Caracas?

Belén.- Una cosa horríble, un baldón, una mancha, una infamía sobre tu casa, sobre tu nombre, sobre los tuyos.

Elena.- ¡María Santísima!... Belén, amiga mía, mí hermana: dime, ¡qué es lo que dicen?

Belén.- No. No me atrevo.

Elena.- ¡Habla! Yo tendré valor.

Belén.- Dicen por ahí que tu hija no ha dado a luz un niño, sino... ¡una mazorca de cacao!.

Elena.-¿Cómo una mazorca de cacao?

Belén.- ¡Un negro! ¡Un niño negro! (pp.257-258)

En el plano de la construcción dramatúrgica del sainete, se expone una falsa trama que encubre otra invisible. Hay una dinámica de lo que se expone y lo que se oculta. En la pieza de Ayala Michelena toda la situación de honestidad que rodea a Leonardo y que lo desenmascara al final, es similar a la planteada en El Rompimiento, donde el engaño de Esparragosa se mantiene a lo largo de la lectura hasta que los motivos inducen a los personajes a un otro desenlace. La ironía, dentro del sainete, es un principio de construcción porque monta una trama, una especie de red que el sainetero propone como construcción al espectador o al lector. Sin mucha elaboración, el mismo imaginario caraqueño genera la ironia. También, en el sainete, la ironía ilumina el enunciado y la enunciación simultáneamente. Se construye a partir de la ambigüedad del lenguaje y de las acciones. Como el sainete apelaba a situaciones cotidianas, cuyo referente era inmediato, el énfasis de la ironia se produce tanto en el lenguaje como

en las acciones. A través de la palabra se puede modificar el referente, mediante ella se puede mentir, y por lo tanto, esto remite a un alto contenido humorístico.

La clave del sainete está en la modificación intencional del referente y en la hipercaricaturización de un personaje tipo como Blanquilla, Esparragosa y Restituto, entre otros. Por otra parte, es en la intencionalidad manifiesta o encubierta de la ironia donde el sainetero pretende mostrar toda una carga de significantes. A través de ella hay inversión, pero no como un opuesto, sino que se invierte lo que se dice para decir muchas cosas más. En La Respuesta del otro mundo:

Leonardo. -Oiga, niñito; ¿por qué se dilató?

Morocho. -Me dílaté discutiendo con Raimundo, no me quiso recivi este rialito que me encontré, vino y me dijo que <u>eso de Bolivar con chivita no era allá; que éste y que es un señor Napolión; pero, jah, si; yo lo afeito con un piazo e lija, al señor Napolión!</u> (subrayado nuestro) (p. 366).

La ironia, como artificio, permite ver las dos caras de la moneda o los dos lados de la situación planteada y ello es parte de la construcción del sainete. Por eso se convierte en un efecto de sentido. La ironia va a categorizar al texto, de manera que una posible definición del sainete dentro de esta óptica sería que es una obra cuyo significado está en otra parte, una red que el lector o el espectador deberá destejer para capturar el espectáculo teatral. Cerremos este punto con un excepcional diálogo entre Claudia y Mamerta, personajes de La Respuesta del otro mundo, donde la primera socava el discurso de la segunda:

Mamerta.- Silencio, niña...

Claudia .- ¡Imperdonable atrevimiento!

Mamerta.-¿Cómo turbas este sítio, con músicas plebeyas?

Claudia.- Lugar para hondas meditaciones

Mamerta.- Aquí, en este sitio, sobrina, no entones más tonadas de teatruchos.

Claudia.- Ni en ningún sitio de la casa.

Eulogía.- Está bien, tías; dispénsenme, perdónenme.

Mamerta.- ¡Hermana!... (Yérguese, rígida)

Claudia.- ¿Estás en tránsito? ... ¿Te traigo papel y pluma?... (pp.385-386)

Como el sainete juega a la carnavalización, a la inversión y a la hiperexageración de los tipos y las situaciones, todo ello remite a un diálogo con la parodia. Parodia significa estar al lado. Según Genette, la parodia es una figura retórica que nace de la necesidad de otorgar nuevos significados a viejos temas. Por supuesto que esto implica inversión, porque se convierte lo que pudo ser trágico en cómico. El desenlace de los tres sainetes hoy comentados es la representación gráfica de lo previamente señalado. Cada situación tiene fuertes elementos para un final trágico, pero la parodia y la hiperelaboración de las situaciones y los tipos (además de los fuertes rasgos humorísticos e irónicos) subvierten la trama y la conducen por la vía de la comicidad. En los tres saínetes, la ironía y la parodia aparecen como una perspectiva de representación; es decir, como un tono...

•

La parodia tiene matices y grados entre los que caben lo satírico, lo polémico y lo burlesco. Pero habría que revisar el diálogo que se establece entre los personajes y que permite visualizar los llamados imaginarios encontrados. El lenguaje de los personajes saineteros reproduce un dialogismo. Recordemos que cada lenguaje tiene una cultura y allí se desata un diálogo donde hay un cruce de

imaginarios encontrados. Por otra parte, el saínete se muestra y deviene enunciado histórico: es parroquiano y reproduce las costumbres mientras recibe discursos, entre ellos el del espectador o lector que trae una carga informativa que la pone a dialogar.

Por allí aguarda la risa que es, en la particular acepción de Bajtin, una forma de representación de la palabra ajena. En el sainete, la risa aparece como esa representación. Desde una perspectiva paródica, el sainete surge como un correctivo cómico y crítico porque desmonta la noción directa y el enmascaramiento se devela y se produce la ruptura, en el escenario, entre la esencia y la existencia. Por ello en el Salto atrás se muestra la dicotomía en torno a un delicado problema: el racismo.

En el sainete se trasgrede. Hay una abolición de las jerarquias porque parodiar implica crear un doble destronador. Se produce los que Bajtin llama derrocamiento bufonesco, y esa trasgresión niega, pero también resucita. Al romper la esencia-existencia, se pone en evidencia otra verdad y se destruye la significación única. Nos interesa saber ¿qué tiene el sainete de paródico? Básicamente, 1) cubre

casí todos los matíces, desde lo lúdico hasta lo degradante; 2), se apoya en la inversión irónica y en la distancia; 3), crea formas a partir del mismo acto de formulación estética y 4), se termina parodiando el centro y de alguna manera se privilegia lo periférico. El sainete es, entonces, una imitación irónica con distancia crítica. Es, también, una pieza con elementos paródicos, donde el humor hace estragos...

Eduardo Stilman (1977) dice que el agente o emisor, en el conflicto humorístico, asume el control intelectual del poder que lo domina, intenta comprenderlo, ubicarlo en plano racional y otorgarle un sentido. Por ello, los saineteros, a través del humor, transmiten al espectador o al lector una significación posible. Leoncio Martínez, en el Salto atrás, demuestra cómo en la sociedad caraqueña de la época se dan algunas diferencias raciales. El lenguaje, cargado de ironía y de humor, refleja esa arista importante en el marco de este saínete:

Arturo.- Buenos días. ¿ Viene usted de conocer a mí nuevo primito?.

Belén.- ¡Su prímito? ¡Ya lo conoce usted?

Arturo.- Aun no; pero es lindo ¿verdad?. Se parece a mí.

Belén.- ¡Ya quisiera!

Arturo.- ¿Es mejor que yo?

Belén.- ¡Qué va! Mire: le ponen el gorro y parece una chirimoya vestida.

Arturo .- ¿Eh?

Belén.- Híjo. jes morado!. Imagínese cuando crezca: el pobrecíto<u>no va</u> <u>a servír ní para fotógrafo, porque se pierde en la cámara</u> <u>oscura.</u>

Arturo.- ¡Oh, crueldad del destino! Ella, a quien quise yo tanto, a quien amo todavia; ella a quien le escribi quince sonetos <u>llamándola paloma, azucwna, nieve de los Alpes, edelweis</u>. No puede ser que la paloma crie un tordo, la azucena se convierta <u>el guácimo y la nieve en betún</u>... (Subrayado nuestro) (pp. 263-264)

Por otra parte, diremos con Freud (1966) que lo cómico no precisa sino de dos personas: una que lo descubre y otra en la que es descubierto. La participación de una tercera persona, a la que lo cómico es comunicado, intensifica el proceso cómico, pero no agrega a él nada nuevo. (P.162). La comicidad se produce tanto en las personas como en los objetos y situaciones:

Catalina.- (Pausa) Me vas a regalar un poquito de agua, Ramona, porque tengo una sed tan grande...

Ramona.- Sí, hombre, cómo no. (Llamando) ¡Braulio, Braulio!

Braulio .- (Saliendo) ¡Señor ...!

Ramona.- Trae un poco de agua

Braulio.- ¿Del vernegal o de la pipa?

Ramona.- Del vernegal, no seas bruto.

Braulio.- Como dice un poco de agua...

Ramona.- No, señor, un vaso de agua; vaya ligero.

Braulio.- Sí, señor en un saltico... (p.322)

Es importante culminar este escenario crítico con una hipótesis que merece un análisis en el marco de otro trabajo investigativo: si bien reconocemos que el imaginario de la época se transformó por los desplazamientos políticos, económicos y sociales y, como consecuencia de ello, los gustos del lector sufrieron una modificación, es posible que la corta duración del sainete, como pieza teatral, se deba, además, a un préstamo nefasto de la parodia, porque ésta no tiene pulsión de renovación, sino que se queda en la parte anárquica. Recordemos que desde las visceras del sainete aparece una característica que nos remite al imaginario caraqueño de la década de los veinte: se desata el escepticismo y se abre un diálogo entre lo rural y lo citadino. Esto va a incidir en la construcción del personaje protagonista quien va a ser un individuo común y no un héroe de la historia.

Por ello, a manera de cierre, podríamos sostener que el sainete pone en el escenario las culturas marginales o periféricas

y la potenciación del efecto paródico e irónico, a través de la hipérbole en la construcción de los personajes caricaturescos. Paralelamente exhibe la descredibilidad, desata la distancia necesaria para victimizar y potencia la desjerarquización (que se produce por la risa)...

## CONCLUSIÓN

0 00000 00000000

Como hemos señalado a lo largo de esta breve investigación, el sainete es una comedia cómica, de carácter popular y que en un par de actos pinta costumbres y satiriza vicios y errores. El texto del sainete tiene un carácter específico marcado por un estilo. Esto nos remite a un punto clave: más allá de que la literatura sea, en el fondo, una función metafórica que espejea realidades, debemos tomar en consideración que la propia voz colectiva se hace portadora de una decadencia que encierra la maledicencia de la época mientras refleja una cierta incomodidad socio-cultural. Con el sainete se invade progresivamente el centro. Sin permiso, pero lenta y agónicamente. La presencia del sainete implicó el cruce de los linderos entre lo culto y lo popular. Lo que vende el sainete es, timidamente para el momento, la retorización de la coloquialidad, la ausencia de ansias trascendentales y el intento de presentación más que de explicación al mundo de algunas situaciones muy específicas. Resulta imprescindible aludir al aspecto humorístico, paródico e irónico en la construcción de los personajes saineteros, una reserva de víctimas que el espacio

periférico recoge evitando el maquillaje verbal y espejeando una situación muy específica. Entonces, durante las dos primeras décadas del siglo, el saínete se presenta como la ficcionalización de la historia cotidiana...

Los personajes son, absoluta y definitivamente, esquemáticos y su inspiración y posterior construcción está modelizada sobre tipos populares. Obviamente, no es el autor real del sainete quien finge realizar actos de referencia, sino que existe una fuente de lenguaje ficticio que se refiere a situaciones también ficticias. Si bien reconocemos que hay un apego a los tipos o modelos referenciales sobre los que el sainete se inspira, también debemos reconocer que en este tipo de pieza hay una fuente de lenguaje ficticio. Cualquier elemento referencial que se halle incorporado al sainete será modificado ficcionalmente. Aun cuando aparezca mencionado explicitamente un tipo o una situación real que se ficcionaliza una y otra vez en el texto sainetero, hay que considerar que el sainete es una pieza ficcionalizada cuyo carácter ficticio es irrevocable. En el espacio ficticio del sainete hay toda una elaboración en la que la parodia, la ironía y el humor bañan los mecanismos de la pieza hiperbolizando personajes e invirtiendo situaciones cuyo destino recae en el escenario de la risa.

El narrador, responsable en un alto grado del sainete, requiere que el lector (y el espectador, en el momento de la representación) reconozca una situación específica, hilarante, paródica o irónica dentro del marco de lo fictivizable -eliminando así la discontinuidad que podria anular los efectos humorísticos-. El sainete tiene que generar una situación de verosimilitud, pero, paradójicamente, debe remitir al lector a un momento cronológico y a una situación o tipo muy específico. A pesar de que una de las características del saínete es su parroquialidad, con sus limites precisos y sus marcados rasgos costumbristas, ello no anula el acto de fictivización que lo sostiene y que hace posible la parodía, gracias a una construcción basada en la hipérbole y en la inversión. Esta inversión -que potencia el distanciamiento inmediato- permite que el receptor no se sienta plenamente identificado con la situación o el personaje, sino que el espejo de la recepción se dilata y no retrata al interesado con

fidelidad, aunque le permite ver otros modelos. Quizás sea el humor, la ironía o la parodía los que permiten la risa y alejen la rabia.

El saínete tiene un fuerte contenido humoristico. Si bien el saínete se caracteriza por tratar de exagerar los conflictos cotidianos, siempre con un tono gracioso, que definitivamente impacta en el espectador, no puede omitirse el empleo de la parodia y de la ironia como efectos de sentido que engrasan los mecanismos de la pieza teatral. La distancia, dentro del saínete, es un factor determinante para la ironia, porque si no hay cooperación entre el personaje y el espectador (victima-victimario), no hay espacio para aquélla.

El saínete se caracteriza, a grandes rasgos, por mostrar determinados escenarios y situaciones cotidianas de la época, pero en el texto y en la representación, la ironía aparece como la modificación intencional del referente; es decir, como ficción. Se transmuta y se modifica el referente y la ficción hace acto de presencia. El saínete exige una víctima: por eso se sacrifica al espectador. En el plano de la construcción dramatúrgica del saínete, se expone una falsa trama que

00000000

encubre otra invisible. Hay una dinámica de lo que se expone y lo que se oculta. La ironia, dentro del sainete, es un principio de construcción porque monta una trama, una especie de red que el sainetero propone como construcción al espectador o al lector. Como el sainete apelaba a situaciones cotidianas, cuyo referente era inmediato, el énfasis de la ironia se produce tanto en el lenguaje como en las acciones y, por medio de la palabra, se puede modificar el referente...

La clave del saínete está en la modificación intencional del referente y en la hipercaricaturización de un personaje tipo como Blanquilla, Esparragoza y Restituto, entre otros. Por otra parte, es en la intencionalidad manifiesta o encubierta de la ironía, donde el saínetero pretende mostrar toda una carga de significantes. Como el saínete juega a la carnavalización, a la inversión y a la hiperexageración de los tipos y las situaciones, todo ello remite a un diálogo con la parodia. El desenlace de los tres saínetes comentados es la representación gráfica de lo previamente señalado. Cada situación tenía fuertes elementos para un final trágico, pero la parodia y la hiperelaboración de las situaciones y los tipos (además de los fuertes

rasgos humorísticos e irónicos) subvierten la trama y la conducen por la vía de la comicidad En estas piezas teatrales, la ironía y la parodia aparecen como una perspectiva de representación; es decir, como un tono

El lenguaje de los personajes saineteros reproduce un dialogismo, un cruce de imaginarios encontrados. Por otra parte, el sainete se muestra y deviene enunciado histórico: es parroquiano y reproduce las costumbres, porque recibe discursos, entre ellos el del espectador o lector que trae una carga informativa que la pone a dialogar. Por allí aguarda la risa, una forma de representación de la palabra ajena. Desde una perspectiva paródica, el sainete surge como un correctivo cómico y crítico porque desmonta la noción directa y el enmascaramiento se devela. Pero en el saínete también se trasgrede. El sainete es, entonces, una imitación irónica con distancia critica. Aunque, en definitiva, es posible que el sainete ponga en el escenario las culturas marginales o periféricas y la potenciación del efecto paródico e irónico a través de la

00000

hipérbole en la construcción de los personajes caricaturescos, mientras exhibe la descredibilidad, la distancia necesaria para victimizar y la desjerarquización...

## BIBLIOGRAFÍA

- Antología de Costumbristas Venezolanos del siglo XIX. (1980). Caracas: Monte Avila Editores.
- Ayala Michelena L. (1950) Teatro Seleccionado. Caracas: Editorial Creyón.
- Azparren Jiménez, L. (1997) El teatro en Venezuela. Venezuela: Alfadil Ediciones.
- Bajtín, M. (1988) Problemas de la Poética de Dostoievski. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrios A y otros (1997) Dramaturgia Venezolana del siglo XX. Caracas: Centro Venezolano del ITI-UNESCO.
- Berroeta Lara, J. (1983) Los caraqueños vístos por los costumbristas del síglo XIX. Caracas: Fundarte.
- Biblioteca de la Acadenia Nacional de la Historia (1970). Arellano Moreno A. (comp.) Documentos para la Historia Económica en la Época Colonial. Caracas, Academia Nacional de la Historia. Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela.
- Booth, Wayne C (1989) Retórica de la Ironía. Madrid: Taurus.
- Bousoño, C. (1976) Teoría de la expresión poética. Madrid: Editorial Gredos.
- Castillo, S. (1980) El Desarraigo en el teatro venezolano. Marco histórico y manifestaciones modernas. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.
- Churión, J. J. (1991) Teatro de Caracas: Caracas: Ediciones Centro Venezolano del ITI.

- Correo Calderón E. y F. Lázaro Carreter (1966) Cómo se comenta un texto literario. Salamanca, Madrid, Barcelona, Madrid: Editorial Anaya.
- Díaz Seijas, P. (1966) La Antigua y Moderna Literatura Venezolana. Caracas: Ediciones Armitano.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Madrid: Calpe.
- Frye, N. (1991) Anatomía de la crítica Caracas: Monte Avila Editores.
- Genette, G. (1962) Palimpsestos. La Literatura de Segundo Grado. España: Taurus.
- Iser, W. (1992) The Fictive and the Imaginary. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Jankelevich, W. (1982) La Ironía Madrid: Taurus.
- Kayser, W. (1972) Interpretación y Análisis de la obra literaria. Madrid: Editorial Gredos.
- Monasterios, R. (1990) Un enfoque crítico del teatro venezolano. Caracas: Monte Avila Editores.
- Nazoa, A. (1986) Los Humorístas de Caracas. Caracas: Editorial Arte.
- Nazoa, A. (1977) Caracas Física y Espíritual Caracas: Litografía Tecnocolor.
- Picón Salas, M. (prologuista) (1980). Antología de Costumbrsitas Venezolanos del siglo XIX, Caracas: Monte Avila Editores
- Reisz de Rivarola, S. (1979) Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. En: Lexis Vol. III, N° 2 diciembre.
- Rojas, J. (1986) Historia y Crítica del teatro venezolano del siglo XIX. Mérida, Universidad de los Andes. Dirección de Cultura,

- Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Investigaciones "Gonzalo Picón Febres.
- Rubistein, H. (1989) Psicoanálisis de la Rísa. México: Fondo de Cultura Económica.
- Salas, C. (1974). Historia del Teatro en Caracas. Caracas: Litografía y Tipografía "La Bodoniana".
- Salcedo Bastardo, J. L.(1972) Historia Fundamental de Venezuela, Caracas: Editorial Arte.
- Tittler, J.(1984) Ironía Narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea. Colombia: Banco República.
- Vargas Llosa, M. (1990). La verdad de las mentiras. Barcelona: Seix Barral.
- Varios (1967) Valores Teatrales Caracas: Edición Especial del Círculo Musical.
- Varios (1977) El libro del Humor Negro. Buenos Aires: Ediciones siglo XX.