

# La comedia de la premodernidad a la posmodernidad: de Nicolás Granada a Javier Daulte

Comedy from Pre-Modernism to Postmodernism: from Nicolás Granada to Javier Daulte

**Marina Sikora**

Universidad Nacional de Buenos Aires  
sikora\_marina@yahoo.com.ar

**Resumen:** Desde sus orígenes, la comedia en nuestro país estuvo ligada al acontecer histórico y se manifestó como un género teñido de un fuerte didactismo que ya puede observarse en *El hipócrita político* (anónimo 1820), la primera comedia de costumbres del Río de la Plata. A partir de entonces, fue frecuente la utilización del género para debatir el contexto histórico imperante.

A lo largo del tiempo, el género evolucionó sin perder su carácter didáctico, pasando por las renovaciones impuestas por Gregorio de Laferrère, las de la comedia asainetada, para culminar en la recuperación de los procedimientos del vodevil, entre la década del cincuenta y del sesenta. La persistencia del realismo en nuestro teatro hizo que el género siempre fuera considerado menor y que su productividad se agotara al llegar a la década del sesenta.

Sin embargo, su productividad como intertexto no se ha agotado, como se advierte en Javier Daulte, si bien el autor afirma que el teatro no debe estar al servicio de nada, con lo que estaría negando esta idea moderna del compromiso. La crítica ha visto en su teatro el trabajo intertextual con géneros como el policial, la ciencia ficción, el melodrama. No se menciona a la comedia, presente de manera notoria al menos en dos piezas: *Nunca estuviste tan adorable* y *La felicidad*. Sobre todo en la última, una serie de procedimientos nos muestran nuevamente a la familia como centro dramático y un didactismo que a pesar de los dichos del autor es más que evidente.

**Palabras clave:** Premodernidad; Posmodernidad; Vodevil; Comedia blanca; Daulte.

**Abstract:** Since its origins, Argentine comedy has been related to history, and revealed itself as a strongly didactic genre. This can already be observed in *El hipócrita político* (anonymous 1820), the first River Plate comedy of manners. From that moment on, the genre was frequently used to debate the political situation. As time went by, the genre changed without losing its didactic nature, incorporating the innovations introduced by

Gregorio de Laferrère and the "sainete comedy". During the '50s and '60s it reached a climax through the revival of vaudeville techniques. The fact that realism has always been predominant in our theater, determined that comedy was considered merely popular and light, and that its productivity was exhausted in the '60s.

Nevertheless, its productivity as intertext has not disappeared, as we can see in Javier Daulte's plays, although the author states that theater should not serve any purpose, which implies the denial of the modern idea of engaged literature. Theater critics and historians have underlined Daulte's intertextual work with genres such as detective fiction, science fiction, melodrama. But comedy is never mentioned, although it appears at least in two plays: *Nunca estuviste tan adorable* and *La felicidad*. Especially in the last one, a series of techniques help to place family once more as the dramatic center of the play and, in spite of the author's statements, it has a notorious didactic penchant.

**Keywords:** Pre-Modernism; Postmodernism; Vaudeville; Light Comedy; Daulte.

La comedia que, en nuestro país, ha tenido una larga tradición hasta llegar a la década del sesenta, comienza a extinguirse como género entre nuestros autores. La persistencia del realismo en nuestro teatro, el reclamo de testimonio y compromiso que viene ya desde Sarmiento y que se profundizó con la creación del Teatro Independiente en 1930, hicieron que el género siempre fuera considerado menor y que su productividad se agotara.

Nos proponemos en este trabajo hacer un recorrido por las variantes más significativas de la comedia en Buenos Aires para llegar luego a analizar su productividad en la posmodernidad y ver cómo funciona en un autor como Javier Daulte porque, a pesar de lo dicho, su productividad como intertexto, no se ha agotado.

A partir del análisis de dos de sus obras, podemos ver cómo lo expresado se confirma. Mucho se ha escrito sobre sus piezas y mucho ha escrito el propio Daulte sobre ellas. Entre sus expresiones más reiteradas, afirma que el teatro no debe estar al servicio de nada con lo que estaría negando esta idea moderna del compromiso. Críticos e historiadores han visto en su teatro el trabajo intertextual con géneros como el policial, la ciencia ficción, el melodrama. No se menciona a la comedia que se encuentra presente de manera evidente por los menos en dos piezas: *Nunca estuviste tan adorable* (2004) y *La felicidad* (2006). Sobre todo en la última, el enredo, los procedimientos vodevilesco, la magnificación de la situación inicial, la comicidad hiperbólica que esto genera, las situaciones teatralistas, el engaño concebido para perpetuar una felicidad que termina por no concretarse precisamente por la ineficacia de la mentira, nos muestran nuevamente a la familia como centro dramático y un didactismo que a pesar de los dichos del autor es más que evidente.

## Los comienzos

Desde sus orígenes, la comedia en nuestro país estuvo ligada al acontecer histórico y se manifestó como un género teñido de un fuerte didactismo que ya puede observarse en *El hipócrita político* (anónimo 1820), la primera comedia de costumbres del Río de la Plata. A partir de entonces, fue frecuente la utilización del género para debatir el contexto histórico imperante. Piezas como *El gigante Amapolas* (1841), de Juan Bautista Alberdi, *Don Tadeo* (1860), de Claudio Mamerto Cuenca o *Al Campo!* (1902), de Nicolás Granada, sólo por nombrar algunas, funcionan como metáforas de distintos momentos de la vida nacional. Por otra parte, la familia como centro dramático de muchas de ellas, aparece como un microcosmos que deja entrever la realidad política del momento. Así, ya en *El hipócrita político*, obra en la que se ponen de manifiesto las instancias posteriores a la Revolución de Mayo, la pareja de Don Teodoro y de Carlota representa a la incipiente patria que se ve amenazada por las maquinaciones de don Melitón.

Teniendo en cuenta lo dicho, podemos poner el ejemplo de algunas piezas que reúnen estos dos rasgos y aclaran lo que venimos diciendo. Textos como *Una venganza feliz* (1872) de Manuel López Lorenzo, *Recuerdos de mi tierra* de Luis Ocampo (Salvador Mario), *Pobrecitos los pobres* y *Un alma de otro mundo* (1878) de C. Perié, *Padre hermano y tío padre* (1872) de Pedro Echagüe, *La conciliación* (1878) de Rafael Barreda, *El sombrero de don Adolfo* (1875) de Casimiro Pietro Valdés y *La mano de Dios* (1871) de Pedro Rivas, pueden encuadrarse como variantes de esta textualidad.

Se observa en obras como *Una venganza feliz* y *La mano de Dios*, un predominio de los procedimientos del melodrama en los que se manifiesta un notorio uso de artificios como la pareja imposible, la coincidencia abusiva y la presencia de villanos, que en el caso de *La mano de Dios*, limita el efecto cómico al punto que sólo se vislumbra en algunos momentos del final que lo convierten en una tragicomedia por la feliz resolución del conflicto. El texto de Rivas, escrito en verso, nos muestra un sujeto, Manuel, que se desempeña tratando de concretar su amor por María para lo que debe sortear las maquinaciones llevadas a cabo por Don Bruno, quien ha arruinado económicamente a Don Pedro, el padre de la chica, y sólo accede a perdonarle la deuda si consigue la mano de ella. El destinador, que es evidentemente el sentimiento amoroso, impulsa una acción que no sólo beneficia a la pareja que termina por consolidarse, sino también a la familia que finalmente ve asegurado su bienestar económico.

Al hablar de los procedimientos melodramáticos, decíamos que éstos limitaban en grado sumo el efecto cómico, que de todas maneras se observa en las actitudes de Don Bruno en los que se exagera el carácter del villano hasta tornarlo ridículo. De este modo, no vacila en robar en un descuido de Don Pedro el tesoro que este último encontró enterrado en el jardín y que lo salvaría del aprieto en que se encuentra la familia. Descubierta por Manuel y entregado a la justicia, el personaje termina como un burlador burlado.

Semánticamente, la pieza rescata valores que tienen que ver con la honestidad, la constitución de la familia, el amor y el sentido del deber, castigando a quienes se alejan de ello como es el caso de Don Bruno.

En esta línea no podemos dejar de mencionar *La conciliación* de Rafael Barreda. Al referirse a ella, Raúl H. Castagnino señala que: “Mayor consideración ofrece *La conciliación* de Rafael Barreda, sobre el acuerdo de partidos políticos de 1878. Fue representada con éxito en Buenos Aires, donde su autor, español radicado en el país desde 1862, era escritor conocido y respetado.” (1968:71)

La obra lleva un subtítulo que resulta significativo para lo que venimos diciendo: “Comedia de carácter político familiar”. La trama de la pieza que se ubica en Buenos Aires a fines de 1877, nos remite a un contexto histórico en el que el debate por la federalización de Buenos Aires enfrenta a autonomistas y nacionalistas durante el gobierno de Nicolás Avellaneda. Como señala Noé Jitrik:

Esta relación de fuerzas entre Buenos Aires y el interior hace crisis cuando Sarmiento pretende imponer sucesor y lo consigue. Es otro provinciano, tal vez más alejado del mundo porteño que lo que había estado Sarmiento, lo cual provoca la alarma de los porteños y la revolución de Mitre de 1874. A través de este patriarca, Buenos Aires se niega a admitir este proceso de infiltración; probablemente siente que el sistema construido después de Pavón está siendo copado y que todos los sacrificios por la supremacía han sido inútiles; pero fracasa y Avellaneda ocupa el poder y se produce con su llegada un principio de reconciliación nacional; los porteños se refugiarán en un sentimiento autonomista y defenderán por todos los medios el poder que en verdad no se les discute ni en un sentido profundo se les pretende arrebatar (1982: 25-26).

Se tematiza, como decíamos, esta problemática ofreciendo una visión “abuenada” de los hechos que muestra una perspectiva simplificadora del contexto social, rasgo que será una constante del género en sus expresiones posteriores.

En esta línea didáctico-metafórica, no puede dejar de mencionarse *El sombrero de don Adolfo* (1875) de Casimiro Pietro Valdés. Escrita unos años antes de la pieza que acabamos de analizar, la obra fue censurada luego de su estreno por la Municipalidad. Si bien Jacobo de Diego (1987) la considera la primera revista de letra no puede dejarse de tener en cuenta en pos las relaciones que pueden entablarse entre ella y *La conciliación*. Aquí se plantea el conflicto político previo al que se desarrolla en la pieza de Barreda. La lucha entre Nicolás Avellaneda y Adolfo Alsina para suceder a Sarmiento quien apoya al primero de los dos, se ve metafóricamente desarrollada en la acción de esta comedia con rasgos satíricos.

### **Los géneros populares**

Junto a esta tradición de largo alcance a la que venimos haciendo referencia, entre fines del siglo XIX y principios del veinte se desarrolla un microsistema de corte popular que incluye a la gauchesca y al sainete criollos. En este momento comienza a desarrollarse el proceso inmigratorio que cambia la configuración de la ciudad de

Buenos Aires para convertirla en un centro cosmopolita. Sumado a esto, el proyecto roquista de “orden y progreso” moderniza el país al tiempo que lo subordina a los centros imperialistas. Ante este fenómeno surge el debate que tendrá su punto culminante en el año del centenario, pero que comienza ya al iniciarse el siglo oponiendo lo nacional a lo extranjero entendido esto último como la relajación de las tradiciones y costumbres criollas frente al avance de una población que cada vez incorpora más inmigrantes que se hacinan en los conventillos, pueblan las calles y “arruinan el idioma”. De este modo surge la necesidad de crear una conciencia nacional que se manifiesta en la labor historiográfica, en el establecimiento de emblemas patrios y en un programa cultural que no excluye al teatro. El paso de la gauchesca -con sus protagonistas marginales (gauchos perseguidos y fuera de la ley) representados fundamentalmente por *Juan Moreira* y todos los que le siguieron- hacia el nativismo, con personajes como Calandria que terminan adaptándose al molde establecido, resulta significativo para lo que venimos diciendo.

Esta polémica que opuso a criollistas y defensores del avance inmigratorio, se vio cristalizada en textos como *Al Campo!*, *Los mirasoles* y otros que defendían los valores de la tradición, frente al paulatino ascenso de los inmigrantes que ponía en peligro a la clase media de origen hispano. Esta textualidad, no se agotó en las piezas que se produjeron específicamente en esta época, sino que continuó conviviendo, de manera remanente, con aquella que surgió como representante de la nueva clase media que poblaba las salas teatrales en la década del diez y del veinte: la que estaba constituida por inmigrantes enriquecidos que comenzaron a adquirir poder económico y, como consecuencia de ello, también poder político. Por este motivo, surgió la comedia asainetada.

A pesar de los intentos nacionalizadores y “civilizadores” a los que hicimos referencia más arriba, el sainete ya desde su primera fase, entre fines del siglo XIX y principios del XX había cobrado fuerza y mostraba una visión idealizada de ese mundo tenebroso que se desarrollaba en el conventillo real. Existía un público cada vez más numeroso que necesitaba una imagen “abuenada” de su propia realidad que llenaba los teatros y generaba importantes recaudaciones. Ese público constituido por inmigrantes, fundamentalmente, va ascendiendo progresivamente hacia la clase media. Y en este ascenso necesita nuevas imágenes que ya no puede ofrecerle el sainete. Si bien éste continúa con una importante productividad, cambia la funcionalidad de sus procedimientos para constituir el sainete tragicómico primero con piezas como *El movimiento continuo* (1916) de Discépolo y Folco o *Rosa o Mustafá* (1921) de Discépolo y Rosa y el grotesco criollo después donde podemos nombrar piezas como *Mateo* (1923) de Armando Discépolo, *El organito* (1925) de Armando y Enrique Santos Discépolo, entre otros. Estas nuevas formas ponen en el centro dramático la figura del inmigrante y empiezan a mostrar sus problemas de adaptación. Comienza a verse en este aspecto, una visión crítica de la realidad que se relaciona con la necesidad de revisar los orígenes de un espectador que ahora es el hijo de aquellos primitivos

inmigrantes. Pero el ascenso económico de esta nueva clase media que luego buscará figuración social y poder político acompaña el surgimiento de otra variante en la evolución de las textualidades de consumo popular que se concretan en el cruce del sainete con la comedia. De este modo, surge la comedia asainetada a la que nos referimos más arriba. Al hablar de un género popular como es la comedia asainetada, debemos aclarar en qué sentido nos referimos a tal concepto. Siguiendo a C.W Bigsby entendemos la cultura popular como producto de la industrialización para diferenciarla de la folklórica o tradicional. Como señala el autor, la fuerzas sociales que la crearon fueron la urbanización y la industrialización. “.....hija de la tecnología, se la ha visto frecuentemente como símbolo de un nuevo embrutecimiento” (1982:10-46). Nos interesa también lo señalado por David Craig para quien la cultura popular significaría los hábitos sociales de la clase trabajadora. Al reseñar la postura de los marxistas, establece que éstos han insistido en que los medios de comunicación populares (canciones, teatro) son partes operativas de una comunidad que vive en situaciones históricas específicas. A partir de esto Craig postula que empleará el término cultura popular para significar los medios de comunicación más ampliamente empleados en una sociedad con la implicación de que son una prueba particularmente directa y reveladora de cómo vive la gente, para señalar a continuación:

Según esto no es sólo que los medios reflejen cualquiera o todas las facetas de la vida social, lo que es obvio, sino que el trabajo desempeñado por un grupo social para crear los medios de vida y las relaciones sociales que establece a través de esta actividad productiva, son las principales fuerzas que conforman los medios en que la gente crea imágenes del mundo como experiencia y de ellos mismos dentro de aquel (1982: 201).

### **Laferrère y la comedia asainetada**

Estos conceptos nos resultan particularmente productivos en relación con el tema que nos ocupa dado que, como ya dijimos, nos interesa ver cómo la nueva e incipiente clase media de origen inmigratorio, se ve reflejada e idealizada en la textualidad con la que trabajamos. Por otra parte, el postulado de Bigsby en relación a la desvalorización de la cultura popular se condice con lo que veremos al trabajar la recepción. En líneas generales, tanto la crítica periodística como la académica han desestimado a la comedia asainetada.

En este trabajo, no pueden dejarse de lado los aportes de Gregorio de Laferrère. Las comedias asainetadas que comenzaron a surgir poco antes de la década del diez, muestran una fuerte intertextualidad con *Las de Barranco*, hecho que se manifiesta fundamentalmente en la construcción de los personajes, sobre todo el de la madre autoritaria, aunque se observa una evolución progresiva del modelo hacia su popularización, que se manifiesta en la inclusión paulatina de procedimientos saineteros como el chiste verbal, la intensificación de la caricatura y el uso del idiolecto.

Desde el estreno de su primera pieza, *Jettatore!* (1904), Laferrère refuncionalizó los procedimientos del vodevil y del melodrama, concretando un tipo de comedia en el que pese a la superficialidad que le atribuyó la crítica, se advierte un interés moralizante que se observa sobre todo en la presencia de un diluido personaje embrague, que reflexiona sobre la desgracia de don Lucas al ser tildado de Jettatore. La intriga sentimental opera en un segundo plano teñida por los procedimientos vodevilescos que constituyen el principio constructivo, como la magnificación de la situación inicial, el malentendido y la caricatura. Sin embargo, la acción artificiosa y sostenida, los detalles imprevistos y la gran comicidad que son propias del género, funcionan de manera diferente al original francés, ya que las confusiones no son producto de la casualidad sino que surgen digitadas por los personajes, aún por el propio protagonista, lo que sirve para demostrar la inconveniencia de ciertas actitudes sociales. El mensaje ideológico que el texto intenta transmitir, entonces, va más allá de la liviandad del vodevil, pero a diferencia del funcionamiento de la comedia finisecular, éste no surge de la acentuación de la función emotiva que generaba una identificación absolutamente compasiva con los personajes (Jauss, 1986), sino de una identificación irónica que se constituyó en una novedad para la época. En esta línea, pueden ubicarse también *Locos de verano* (1905) y *Los invisibles* (1911).

El caso de *Las de Barranco*, nos interesa especialmente ya que impuso más renovaciones y será un intertexto de gran productividad para el surgimiento de la comedia asainetada. Para definirla estéticamente, podemos decir que se ubica dentro de lo que podríamos llamar "comedia satírica" (Pellettieri 1993: 26-27). Laferrère logró en ella una tesis realista manteniendo en el espectador la identificación irónica que ya había logrado en las piezas que mencionamos anteriormente, sumando artificios propios de la comedia unidos a otros provenientes de la tradición teatral argentina como el sainete y el realismo de Florencio Sánchez.

Entre las comedias asainetadas que surgen de los cruces que hemos señalado, podemos citar a *Gente bien* (1909), *Las d'enfrente* (1909), *La edad de merecer* (1913), *La familia de mi sastre* (1917), y *Mamá Clara* (1920) de Federico Mertens, *El novio de Mamá* (1914), *Mi mujer se aburre* (1914), de Armando Discépolo, Rafael José De Rosa y Mario Folco y *Delirio de Grandezas* (1918) de José Antonio Saldías, entre otras, nos encontramos con sujetos muy activos que se desempeñan teniendo como objeto la concreción de una pareja o el cuidado de los hijos. Osvaldo Pellettieri al hablar de las obras en colaboración de Armando Discépolo dadas a conocer entre 1914 y 1917, realiza una caracterización de la comedia asainetada, donde la define como un híbrido que suma a los procedimientos de la comedia, aquellos que provienen del sainete. El motor de la acción es sentimental como el del sainete, pero su trama se desarrolla con ciertos rasgos frívolos que incluyen una desaprobación sutil de la realidad que se manifiesta en los personajes que rodean a la pareja imposible propia del melodrama. (Pellettieri, 1990-75-83).

El éxito de esta nueva poética, la aceptación de las modificaciones señaladas por parte del público, nos hablan de importantes cambios en su composición y en su horizonte de expectativas como producto de serias modificaciones en el contexto social. La comedia, que ya en *Las de Barranco* iba dirigida a un espectador burgués, de clase media, no varió su destinatario. Lo que sí varió es la configuración del sector medio de la población en el Buenos Aires de entonces. José Luis Romero señala que el censo realizado en 1914, mostraba una realidad que venía gestándose desde tiempo atrás en el país. Las clases medias crecieron en número diversificándose cualitativamente con la inclusión de los inmigrantes enriquecidos, perdiendo significación la vieja clase oligárquica que ya no monopolizaba los medios de producción. (Romero, 1983: 97-153). Este hecho, significó la necesidad de nuevas imágenes de sí misma para esta clase en formación que, por otra parte, se vio fortalecida por el triunfo del radicalismo que ya se advertía en la composición de la cámara de diputados de 1912 y que se concretó de manera definitiva con el triunfo de Yrigoyen en 1916. La presencia de este nuevo espectador al que hacemos referencia se confirma en las afirmaciones de quienes observaron el fenómeno en su momento. Federico Mertens al hablar de Orfilia Rico, protagonista de muchas de estas piezas, incluso de doña María en *Las de Barranco*, señalaba que "...la genial intérprete es quien nos inspira con su personalísima escuela teatral, resultante directa de la observación de nuestra clase media, que ella realizaba desde el teatro, en tanto yo lo hacía en los periódicos" (Mertens, 1948: 89).

Quizá las afirmaciones de Mariano G. Bosch, sean las que nos ilustren de manera más contundente acerca de lo que venimos diciendo, porque explícitamente se lamentaba de la presencia de un nuevo público en las salas teatrales, que con sus exigencias, según él, trajo como consecuencia el "derrumbamiento del teatro nacional". Al referirse a Orfilia Rico repudiaba el hecho de que quien había sido la "preferida de las familias distinguidas" hubiera optado por el aplauso de "...los ingenuos de la clase media, los *parvenus* o la pequeña burguesía inartística, concurrentes de plateas o palcos, muchos de los cuales, si no todos, debían serlo del paraíso" (Bosch, 1969: 285). Demás está decir, que estos *parvenus* que no deberían ocupar la platea, no son otros que los integrantes de la nueva burguesía a la que hacemos referencia.

En suma, podemos decir que los inmigrantes, primitivos consumidores del sainete, al ascender socialmente necesitaron, como señala Osvaldo Pellettieri, "nuevas imágenes idealizadas de su existencia, adaptada a sus gustos e intereses" que obtuvieron de la comedia (Pellettieri, 1990: 70), pero ésta debió modificarse para representar efectivamente la realidad de este sector. En este sentido, si como señala David Viñas, el grotesco discepoliano es la metáfora del fracaso del proyecto liberal (1969), la comedia asainetada es su contracara y la metáfora de aquellos que pudieron insertarse socialmente y prosperar. En esta línea, nos interesa observar cómo en las piezas que trabajaremos, surge la pugna por la figuración social y se plasman imágenes de confort, de lujo y de prestigio social que figuran en el imaginario colectivo. La caricatura del inmigrante que todavía se manifiesta en ellas sigue siendo un rasgo importante de comicidad pero los ideogramas referentes a la familia, al amor al trabajo y al esfuerzo

se constituyen en la semántica dominante de una poética que defiende valores sólidamente arraigados en la nueva burguesía.

A medida que avanza el siglo, no sólo los hijos sino los nietos de los inmigrantes conforman este sector social. El microsistema premoderno que tuvo sus orígenes en nuestro teatro con la aparición del sainete, a fines del siglo XIX, y que continuó con la producción de comedias asainetadas, comedias blancas y sainetes en sus distintas versiones, hasta mediados del siglo XX, siguió circulando con gran profusión, aunque de manera remanente al llegar a la década del cincuenta. En relación a la comedia asainetada, se observa entonces que los rasgos sobresalientes del modelo, sobre todo aquello que se refiere a la figura del inmigrante, se va diluyendo progresivamente. Los modelos que habíamos definido más arriba, desarrollados entre 1884 y 1930, en los que figuraban la variante sentimental y la referencial, que según señalamos se diferenciaban más aún en el período correspondiente a la década del treinta, tienden a volcarse hacia la primera versión en la que, nuevamente, se presenta una visión "abuenada" de la familia y de la vida de clase media. Textos como *Fiera viuda y avivata busca soltero con plata* (1949), *La viudita se quiere casar* (1950), *Casarse con una viuda que cosa más peliaguda* (1950), *El amor a los cincuenta llega siempre con tormenta* (1957) de Germán Ziclis, *Qué luna de miel mamita* (1953) de Botta y Bronemberg, y *Qué lindo es estar casado y tener la suegra al lado* (1958) de Juan Carlos Muello, se inscriben en esta tendencia.

En estas piezas, al igual que la comedia asainetada sentimental de periodos anteriores, los sujetos se desempeñan teniendo como objeto la pareja y la vida familiar. En la categoría del oponente, suele ubicarse el pasado del pretendiente, como es el caso de *Qué luna de miel mamita* de Botta y Bronemberg o los celos de la familia como en *Fiera viuda y avivata...* de Germán Ziclis.

En el nivel de la intriga, lo sentimental ocupa el primer plano, siendo las dificultades que la pareja imposible tiene para concretarse, una fuente de comicidad. Esta se acompaña con el chiste verbal y las actitudes ridículas de algunos personajes que se cuestionan por su frivolidad o por su forma de atentar contra el amor, el trabajo y la familia, siendo de este modo, la caricatura un procedimiento que permanece en estas obras. Tal es el caso de Chonga y Raúl en *Fiera viuda y avivata...* que con su tilingüería funcionan como un elemento disolvente.

El uso del idiolecto que era característico de la comedia asainetada en décadas anteriores, va pasando a segundo plano. De este modo, en la pieza de Botta y Bronemberg que hemos tomado como modelo, se limita a los personajes de Segismundo y Palmira, los padres de Rosaura, no siendo ya un factor determinante para la caracterización de los personajes. El conflicto de estas piezas ya no tiene que ver con el carácter de inmigrante de los personajes, sino que, cuando estos existen, se constituyen en un rasgo secundario de comicidad. En el caso de *Fiera viuda y avivata...*

el idiolecto del inmigrante ha sido reemplazado por el del hombre del interior como ocurre con Dositeo y Eulogio.

La carga referencial de estos textos, permite reconocer a los personajes como representantes de una clase media idealizada en la que el inmigrante ya no lucha por ser aceptado en este medio. Pertenece a él por derecho propio cuando aparece en los textos y por lo tanto, sus problemas no son el centro del conflicto. Se trata de personajes adaptados a su entorno. El fuerte desarrollo de la función expresiva que se centra en la comicidad dada por el chiste verbal, como dijimos más arriba, y por los rasgos sentimentales que defienden al matrimonio y a la familia, se muestran como un elemento que sobrevive al modelo original.

### **La pervivencia de Laferrère en Abel Santa Cruz**

Al llegar a la década del cincuenta, el circuito del teatro popular en Buenos Aires comenzaba a mostrar una cristalización de modelos textuales y una automatización en los procedimientos que señalaba la remanencia del microsistema, hecho que en un futuro no muy lejano, determinaría la desaparición progresiva de dramaturgos nacionales que cultivaran el género de la comedia en sus diferentes variantes. En este panorama, la textualidad de Abel Santa Cruz, es un ejemplo paradigmático de lo que venimos diciendo. La cantidad de estrenos de sus obras que se produjo entre la década del cincuenta y el setenta presentaba tal ausencia de innovaciones que retrotraía a la comedia a los modelos finiseculares. Conocido por sus incursiones en la radio y en la revista, en la década del cincuenta se volcó paulatinamente a la comedia con textos como *Los ojos llenos de amor* (1952), *Los maridos de mamá* (1952), *Mi marido hoy duerme en casa* (1953), *Mi señorita esposa* (1953), *Llueven ladrones del cielo* (1953), *Hay que bañar al nene* (1953), *Prestame tu novia* (1954), *La cocinera y el millonario* (1955), *Las mariposas no cumplen años* (1957), *Esta noche mejor no* (1958), y *Esta noche soy un yanqui* (1959), entre otras, que constituían verdaderos éxitos de público.

Se trataba de obras que continuaban con la textualidad impuesta por Gregorio de Laferrère a principios de siglo, pero que automatizaron sus procedimientos acentuando el desarrollo sentimental y los artificios vodevilescos sin el cuestionamiento a la clase media que era característico del autor citado y sin la identificación irónica (Jauss 1976) que proponían sus obras y a la cual nos hemos referido en el apartado dedicado a Laferrère. Abel Santa Cruz revierte, como decíamos, el uso del vodevil impuesto por Laferrère, volviendo a privilegiar la superficialidad que tenía el modelo francés de principios de siglo en autores como Labiche o Feydeau y ubica nuevamente en primer plano el desarrollo sentimental, superficializando los alcances del autor finisecular, aunque manteniendo el didactismo que había aportado este último.

### **El lugar de la comedia en el teatro argentino**

La comedia ha ocupado un lugar ambiguo en la historia de nuestro teatro. Decimos ambiguo, porque si bien, sobre todo a partir de la aparición de Laferrère con sus

renovaciones y a partir del surgimiento de la comedia asainetada, que se produjo casi inmediatamente, su recepción por parte del público porteño fue indudablemente exitosa pero fue relegada en la consideración de la crítica a un segundo plano. El paso hacia la remanencia, puede observarse en el hecho de que luego de la aparición del realismo reflexivo que muestra una visión crítica de la clase media argentina, fueron desapareciendo los autores nacionales que la cultivaran. A partir de entonces, su circulación se desplazó a las salas veraniegas. La desaparición de autores nacionales se extendió a la comedia en general. Si tomamos como ejemplo paradigmático el año 1964, podemos ver la preponderancia de nombres extranjeros como Sardou, André Roussin, Feydeau, Hennequin y Noel Coward, muchos de ellos ya conocidos en Buenos Aires a principios de siglo, como es el caso de Sardou y Feydeau.

Todo esto, creemos, surge como consecuencia de un reclamo ideológico por parte de los estudiosos, que le han pedido al género una profundidad que terminó por hacerlo desaparecer. Este reclamo que pedía a nuestro teatro compromiso y testimonio se remonta a sus orígenes, como podemos observar a partir de lo dicho al comienzo de este artículo. El movimiento del Teatro Independiente vino a agudizar el desprecio por las expresiones populares cuyo fin era la diversión del público. Según las expresiones de Barletta, el teatro debía estar al servicio de la educación del pueblo. Esta idea eminentemente moderna fue barriendo la posibilidad de que el teatro fuera entretenimiento y lo fue tiñendo de solemnidad. Aun cuando el realismo reflexivo ya en la década del setenta incluye los procedimientos cómicos en piezas como *El Avión Negro* del Grupo de Autores, *La gran Histeria Nacional* de Patricio Esteve o *Ceremonia Al pie del Obelisco* de Walter Operto, sólo por nombrar algunas, éstos se encuentran claramente al servicio de una tesis social.

### **El teatro de intertexto posmoderno y la comedia**

Al referirse al teatro de Intertexto posmoderno, Osvaldo Pellettieri (1998), señala que:

El teatro mostrador de la desintegración, de la incomunicación familiar, del feroz consumismo, la violencia gratuita, la ausencia de amor de la “convivencia posmoderna” es también intertextual con el contexto social, con el neoconservadurismo menemista que ha roto con las normas de la vida social. Es el emergente de nuestra posmodernidad indigente. La respuesta a todo esto es el simulacro estético perfecto: eclecticismo combinado con antiestética e ilusiones modernas que se observan en los textos y en los metatextos en el sentido de considerarse a sí mismos como radicalmente innovadores. (...) El teatro de la desintegración no está preocupado por recuperar aspectos del teatro moderno. (...) Es por ello que no les preocupa criticar la realidad puesto que para ellos el teatro popular, al igual que el llamado “teatro culto” sólo es útil para la mezcla. No lo desechan, sino que se disuelve en la deconstrucción de estilos, sirve para hacer “otra cosa” (...) El teatro de la desintegración toma del absurdo lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico. Pero no pretende demostrar nada, cree que el sentido del texto, que es absolutamente arreferencial, lo debe aportar casi en forma exclusiva el espectador. El personaje sólo “dice” el discurso, está deconstruido y psicológicamente desintegrado. (...) Todo esto dentro de lo fragmentario de la intriga que

contrasta con la ilusión de totalidad de los textos de la neovanguardia y que repercute en la concepción de la puesta en escena (1998: 160).

En esta línea Pellettieri agrupa a autores y directores como Rafael Spregelburd con piezas como *Destino de dos cosas o de tres* (1993), *Cucha de Almas* (1992), *Remanente de invierno* (1995), *La tiniebla* (1994), *Raspando la cruz* (1997), a Daniel Veronese, con puestas como *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1990), *Cámara Gesell* (1993), *Circo Negro* (1996) y *El líquido táctil* (1997), entre otras, a Rubén Szuchmacher con *Música rota* (1994) basada en textos de Daniel Veronese, y *Palomitas blancas* (1998) de Manuel Cruz (1998: 159).

Podrían ubicarse aquí también algunas producciones de Javier Daulte como *Martha Stutz* (1995), o *Casino. Esto es una guerra* (1998). En la primera, se observan claramente las características señaladas por Pellettieri. En la pieza cuya historia está basada en un caso real -la desaparición de una niña cordobesa de nueve años ocurrida en 1938- da lugar a la construcción de un juicio en el que en ningún momento logra alcanzarse la verdad. Hay personajes engañosamente referenciales que no logran aclarar el caso. El texto funciona de manera especular con repeticiones y ambigüedades que demuestran que la certidumbre es imposible de lograr. El valor de los distintos testimonios (incluidos los de la propia Martha Stutz) se degrada porque los personajes se desdicen, se desdoblan, mienten y se confunden dejando claro que ni los propios protagonistas pueden conocer lo que ha ocurrido. (Sikora, 1997: 61-63).

Decíamos al comenzar, que el realismo, con su reclamo de testimonio y de compromiso había logrado que la comedia como género se extinguiera al llegar a la década del sesenta. Decíamos también que sin embargo, advertíamos su productividad como intertexto en algunas expresiones del teatro de rasgos posmodernos, hecho que notamos en algunas piezas de Javier Daulte. Dado que según vimos, la comedia ha sido juzgada como un producto superficial que no se “comprometería” de manera “testimonial” con la realidad, creemos que en este aspecto convendría a autores como Javier Daulte quien señala que “el teatro no debe estar al servicio de nada”. El propio Daulte dice que:

El compromiso en el teatro es con la regla del juego y con ninguna otra cosa, y como en el caso del teorema matemático, sólo debe atenerse a las premisas internas del mismo. Dónde está la necesaria diferencia con el universo perfecto de las matemáticas, inaplicable según acabo de afirmar, a las prácticas sociales, y por extensión a las artísticas? En el acto de donación. La verdad donada por el arte no es inalterable, sino justamente lo opuesto. La alterabilidad del sentido de las verdades artísticas relativas es la única verdad absoluta en la que se ve envuelta la práctica artística. La verdad del arte no se cristaliza. Su sentido cambia de modo infinito y aleatorio. Si esta es su especificidad, estamos obligados (por vía del compromiso) a velar por su insustancialidad.

Cabe entonces hacerse la pregunta: puede el teatro proponerse algo? (...) puede existir un teatro de tesis? Tal vez sí. Pero con algunas salvedades. (...)...el teatro es parte de la realidad en la medida en que su relación con ella es arbitraria e

intraducible, y no lógica. El teatro genera su propia verdad y no ilustra ni refiere a la realidad. (...) Cuanto más se parezca la verdad del teatro a la realidad, más ilustrativo se volverá el teatro, y por lo tanto inocuo y esquemático (2005-15-16).

A la luz de estas afirmaciones con las que no necesariamente coincidimos, la comedia, si se tiene en cuenta que para algunos sólo ofrece diversión, sería un género factible para que el autor la usara como intertexto.

### **La felicidad**

La obra se estrenó en lengua catalana el 26 de junio de 2006 en el teatro Romea de Barcelona y el 22 de agosto de 2007 se estrenó en el teatro Regina de Buenos Aires con un elenco conformado por Gloria Carrá, Carlos Portaluppi, Marita Ballesteros, Luciano Cáceres y Marcos Montes. Las voces en off estuvieron a cargo de Marcelo Pozzi, María Oneto, Mirta Busnelli, Héctor Díaz, Andrea Garrote, Alberto Suarez, Pilar Gamboa, Fernando Ferrer, Lorena Forte, Carlos Kaspar, Verónica Mc Loughlin, Leticia Mazur, Laura Paredes, William Prociuk, e Ignacio Rodríguez de Anca.

María Florencia Heredia, al hablar de la pieza en el prólogo al Tomo 3 del *Teatro de Daulte* editado por Corregidor, señala que

No resulta demasiado perspicaz que hay en *La felicidad* y el resto de las piezas que componen el presente volumen una suerte de línea estética y filosófica común: no sólo una manifiesta metateatralidad e intertextualidad genérica -con el cine de terror, de suspenso, melodramático, de las llamadas "ficciones científicas"...-que en esta pieza será llevada al paroxismo, sino una pregunta acerca de la "realidad" y del ser humano que, de algún modo parece reunir, condensar, los interrogantes que laten en los otros textos dramáticos que integran el libro. Se trata de preguntas de aquello que consideramos "la vida" que, como no puede ser de otro modo, alcanzan al teatro: se transforman en preguntas acerca del poder y/o del sentido de la ficción teatral.

Más adelante, señala que:

*La felicidad* funciona metalingüísticamente porque su planteo general habla, en algún sentido de lo teatral: es como si la pieza se constituyera en acabado ejemplo del credo artístico de Daulte. Como si fuese la materialización artística de aquella idea rectora de la actividad del dramaturgo y director, aquella que reza que aún no teniendo una incidencia directa en la esfera social, aún siendo una actividad "innecesaria", aún no transmitiendo verdades capaces de ser comprendidas y usufructuadas en la inmediatez, el teatro, (la ficción, la mentira) sirviese para vivir. Para ser más felices... en definitiva, para poder soportar las "verdades" (2012:45-46).

En estas afirmaciones con las que podemos coincidir en gran medida, se deja de lado la intertextualidad genérica fundamental de la pieza: la comedia. Su estructura y sus procedimientos surgen de manera clara independientemente de la modulación que le imprime el suspenso y la "ficción científica".

Dijimos al comenzar que en la comedia –en sus distintas variantes-, el centro dramático era la familia. El desarrollo melodramático modulado por la comicidad que caracteriza al género se encarna en el personaje de Rosa-Verónica que se desempeña para mantener el amor de Sergio que en el prólogo aparece ya desgastado. Se trata de un sujeto absolutamente activo que dirige al resto de la familia de manera contundente para conseguir su objeto. De este modo, Omar-Boris y Fina-Sara, secundados por Christopher-Marc, sus padres y su supuesto hermano que en realidad es un robot, la acompañan para inventar una farsa que permitirá que Sergio continúe a su lado. El destinador del sujeto de la acción que es su amor por Sergio pone de manifiesto que la supuesta felicidad se consigue al concretar una pareja como es típico de la comedia.

La obra comienza con un prólogo que se desarrolla en la sala de la casa de los Urdrud. Sergio se desplaza en la oscuridad buscando a Rosa que está escondida y diciéndole que ya no la quiere más. De pronto, una estatua levanta un bastón y golpea a Sergio reiteradamente en las piernas. Más tarde, sabremos que el agresor no era otro que Christopher, el robot, quien en un exceso de celo por proteger a Rosa, actúa de esta manera para impedir la partida de Sergio.

En la primera escena, la voz de un relator nos hace conocer los antecedentes de la familia Urdrud compuesta por Omar, piloto de aviación, Fina, su mujer (ambos se adoran) y Rosa, su hija a quien se define como una superviviente, que en realidad fue criada por su tía Mora que siempre se mantiene en la extraescena.

En el primer diálogo que se da entre Omar y Fina comentan un ataque terrorista del que fue víctima un crucero de turistas y los episodios de la telenovela que casi siempre se pierden “Días de Estío” y que incidirá de manera contundente sobre la trama de la historia. A continuación aparece Sergio a quien el relator presenta como el novio de Rosa, que de manera no oficial vive con la familia. Omar se despide de los presentes porque debe viajar. Finalmente, entra Rosa, la nena mimada de la casa. La voz del relator nos ofrece todos los niveles de prehistoria necesarios para que el espectador entienda las motivaciones de los personajes. Rosa y Sergio se conocieron frente a la vidriera de un negocio de instrumental de laboratorio en el que Sergio trabajaba desde hacía tres años.

Los niveles de comicidad desmesurada y disparatada aparecen desde el principio cuando el relator señala que Rosa le contó a Sergio la historia de la familia en la que su abuela, madre de Omar y Mora, se suicidó cortándose la yugular con un pelapapas.

La armonía se quiebra en el momento en que mientras miran su telenovela favorita, Sergio no para de hablar por teléfono por asuntos laborales. La acción se desarrolla mientras se escuchan en off las voces de la locutora publicitaria que anuncia los productos de limpieza Doctor Krump, desengrasante de laboratorios Lúmine y la del locutor institucional que señala que vuelven con “Días de Estío”. A partir de allí, la acción dramática se cruza con la de la telenovela que plantea el triángulo amoroso entre Boris, Verónica y Marc.

La partida de Rosa ofendida por la “falta de consideración” de Sergio al hablar por teléfono hace que ante el consejo de Fina, éste se dirija a pedirle disculpas. Cuando ella vuelve, mientras Sergio intenta disculparse, le clava una jeringa en el cuello que lo sume en la inconsciencia. Desde una entrada secreta, aparecen Omar y Christopher quienes estaban interceptando la llamada de Sergio. Este recupera la consciencia, pero lo vuelven a inyectar. Ante la sorpresa de los padres que no entienden la actitud extrema de Rosa, pues había una aparente armonía entre ella y Sergio, ella explica que la “simulación” de la armonía no estaba dando resultado y comienza a prepararse la representación de la intriga que supuestamente impedirá su partida. Antes de ello comentan los avatares de los personajes de “Días de Estio”.

En la segunda escena, nos encontramos con Fina que habla con Mora, a través de Christopher (el robot) que funciona como un teléfono “manos libres”. La comicidad que esto genera se suma a que las intervenciones de Christopher son defectuosas dado que no puede emitir la p que luego de unas intervenciones de Fina en su sistema, son sustituidas por un f que sigue generando un discurso defectuoso.

La llegada de Rosa marca el comienzo y puesta en acción del plan que organiza para salvar su pareja. Tomando como intertexto la trama de la telenovela a la que la familia rinde culto, elabora un libreto en el que los padres serán sus tíos, su tía Mora será su madre, Christopher será su novio y Sergio que permanece inconsciente, será un refugiado que han salvado de un ataque terrorista. Los nombres de los nuevos personajes serán los de los protagonistas de la telenovela en cuestión. De este modo, Rosa se convertirá en Verónica, Omar en Boris, Fina en Sara y Christopher en Marc.

Al despertar en la escena cuatro, Sergio, que se encuentra lastimado por las heridas que le causó Christopher durante su estado de inconsciencia, ha perdido la memoria. Pregunta quién es y allí, Fina que se ha convertido en Sarah y Omar que ahora es Boris, le comunican que ha sido una de las primeras víctimas de una invasión perpetrada por Los Iluminados. La llegada de Rosa trae la noticia de que su madre ha muerto a manos de los invasores y que el apellido de Sergio es Villaverde (apellido tomado de la telenovela), según consta en su documentación.

En la escena cinco, Rosa cuenta cómo los invasores mataron a tiros a los integrantes del gobierno y echaron sus cadáveres a los perros. El desarrollo del virus G10 que desparramarían sobre la población dejaría a todo el mundo en estado hipnótico. La resistencia integrada por Los Oscuros cuenta con la colaboración de doctor Krump (recordemos el desengrasante) ha logrado descifrar la fórmula del G10. Rosa y su madre se habían encargado de llevar a cabo una misión secreta para entrar al laboratorio que tenía la fórmula y llevarse la muestra pero el intento fracasó con la muerte de Mora que había logrado deducir el código secreto cuyos últimos números se llevó a la tumba.

En el medio del relato, Sergio imagina que los invasores pueden haber dejado escapar a Rosa/Verónica para seguirla y descubrir su refugio. En el medio de las discusiones que

esto suscita acerca de la necesidad de huir o quedarse, Rosa señala que le prometió a su novio Marc (que está combatiendo a los iluminados) que se quedaría a esperarlo y que cuidó a Sergio pensando que si Marc caía herido algún alma caritativa también lo cuidaría. El relator cuenta que durante los nueve días en que decidieron quedarse, las heridas de Sergio van cicatrizando. Sergio cree recordar el amor de una mujer mientras escuchan ruidos desde el exterior.

Cuando Sergio le confiesa a Rosa/Verónika que está feliz por haberla conocido, los invasores parecen entrar en la casa. Allí, él intenta salvar a todos diciendo que es el responsable pero quien entra es Christopher (ahora Marc) vestido con un equipo de guerra parecido a un Robocop.

La sexta escena muestra a los personajes elaborando planes para entrar al laboratorio de los iluminados, pero como ya habíamos visto, les falta parte del código de acceso que había descifrado Mora antes de morir. La cuestión se resuelve a partir de una sesión de espiritismo en la que toman contacto con Mora. El médium será Christopher Marc que nuevamente en su rol de teléfono “manos libres” establece la comunicación haciendo creer a Sergio que se encuentra en trance. Mora revela el código y pide hablar a solas con Sergio a quien le anuncia que en el grupo hay un traidor. Y éste deduce que se trata de Marc.

Marc es llamado a continuar con la misión y antes de partir le pregunta a Rosa/Verónika si todavía lo ama. Pero en ese momento, Sergio desenmascara o cree desenmascarar a Christopher /Marc. En ese momento, éste acusa a su novia de traicionarlo con Sergio y le apunta a ella con un arma (como en la telenovela). Sergio, intentando defenderla se trenza en una pelea con su oponente y le dice a su amada que corra al laboratorio a cumplir con su misión. Mientras luchan, Fina y Omar se quedan solos y hablan del engaño perpetrado. Sergio escucha la conversación mientras sostiene un brazo arrancado del cuerpo de Christopher del que cuelgan cables pelados, pero en lugar de comprender por fin la farsa, cree que el engaño del que hablan los muestra como los verdaderos traidores de la causa de la que cree participar. Como prueba, esgrime los libretos escritos por Rosa y el brazo de Christopher a quien cree ahora víctima de las maquinaciones inhumanas de Omar/ Boris y Fina /Sara. Mientras les dispara con el arma encontrada arriba de la mesa ellos avanzan hacia él con jeringas en la mano, mientras se hace la oscuridad.

El epílogo muestra a Sergio salpicado de sangre y con una jeringa en la mano y los cuerpos de Fina y Omar sobre la mesa. Le explica a Rosa la traición y le revela que no son sus tíos sino sus padres. La situación no se resuelve según lo previsto por el plan de Rosa porque Sergio, precisamente por haberse enamorado de ella, sabe que hay alguien de su pasado olvidado a quien ama y a quien debe buscar.

La mirada final a cargo de la voz del relator cuenta que Sergio buscó a Rosa durante toda su vida y que, durante toda su vida, Rosa esperó a Sergio Villaverde.

Como vemos a partir de esta apretada síntesis argumental existe un principio constructivo claramente melodramático como el de la pareja imposible compuesta por Sergio y Rosa. La imposibilidad de la misma, está dada por su desgaste que Rosa intenta revertir a toda costa. Esto se advierte en el prólogo cuando Sergio lo expresa antes de que le rompan las piernas. En la primera escena, cuando a partir de la estrategia inicial todo parece desarrollarse en una aparente armonía Rosa comprende que ésta no va a durar. Por este motivo se inicia la farsa que acabamos de describir. Así se pone en marcha una puesta en escena en la que todos se confabulan en beneficio de Rosa y en la que el único engañado es Sergio. El recurso de montar una situación simulada nos remite a un procedimiento típico de la comedia y específicamente del vodevil.<sup>1</sup>

Propios del vodevil también resultan la magnificación de la situación inicial, el enredo y el malentendido. Tal como hiciera Gregorio de Laferrère al estrenar *Jettatore!* en 1904, pieza en la que refuncionaliza el vodevil francés, la impostura surge de un grupo de personajes que intentan engañar a otro, haciéndolo participe de una trama que termina por creer verdadera. En la obra de Laferrère, el engaño se arma para quitar de en medio a la figura de don Lucas, intruso que pretende la mano de Lucía, la niña de la familia. Con el propósito de que sus padres abandonen el proyecto de casarla con este individuo, su primo Carlos, ella misma y algunos cómplices generan una serie de situaciones (también guionadas por los confabuladores) que lo muestran como un jettatore. El enredo adquiere magnitudes insospechadas porque este personaje al que se quiere difamar participa por vanidad en su propia destrucción. Le hacen creer que tiene poderes sobrenaturales y éste no advierte que al pretender exhibirlos confirma ante todos la idea de que es portador de mala suerte a tal punto que quienes organizaron la broma terminan por creerlo.

---

<sup>1</sup> El género cuenta con una tradición en nuestro teatro que se remonta a fines de las últimas décadas del siglo XIX con la presencia de compañías extranjeras francesas e italianas que visitaban con frecuencia el país asegurado la circulación de comedias fundamentalmente francesas de autores como Sardou, Labiche o Feydeau que cultivaron el vodevil, que como veremos resultó productivo para la concreción de comedias nacionales. De este modo, y a manera de ejemplo, podemos decir que durante el año 1890 se representó *Fedora* de Sardou en el teatro Odeón a cargo de la compañía Zaira Pieri, Sara Bernhardt puso en escena *Teodora* del mismo autor en el Politeama, durante 1893, en 1899 la compañía Lucinda representó *La dame de chez Maxim's* de Feydeau también en el Politeama (Dubatti, 1993: 17-19). El gusto del público por el vodevil francés se observa en el hecho de que la versión de esta pieza de Feydeau realizada a fin de siglo por García Velloso con el título de *La lagartija*, "se eternizara años después en la cartelera del Apolo" (Urquiza, 1963: 78). Por otra parte, el autor siguió traduciendo piezas de este género como lo hizo en 1902 con *Entre la espada y la pared* y *Floridor* que estrenaron los hermanos Podestá también en el Apolo (*Op. cit.*: 81).

En el caso de Sergio su participación surge de un engaño más profundo ya que, como vimos, se lo induce a un estado amnésico que lo lleva a creer que verdaderamente es víctima, él y los otros personajes, de una terrible invasión. La situación inicial se magnifica hasta llegar al desenlace en el que se hacen revelaciones de corte melodramático que no son tales. Sergio le advierte a Rosa que sus tíos son sus padres y que son los verdaderos traidores sin advertir que eso también es un engaño.

La comicidad que surge de la magnificación de la situación inicial se produce por las conclusiones disparatadas a las que se llega. Christopher señala que el arma más poderosa que tienen Los Iluminados es el G10 con el que someterán a los focos rebeldes. Ante la supuesta gravedad de la situación, Sergio que cree que todo es cierto y que recuerda ser bioquímico señala que la fórmula que le revelaron es igual a la de la crema enjuague que están usando:

*SERGIO:*– Escuchen, escuchen. Tengo que decirles una cosa. Sé que puede parecer una idiotez, pero estando en el baño, bueno ya saben, uno se pone a leer lo primero que encuentra a mano, y bueno, agarré al azar uno de los envases del tocador. (*Pausa*). La fórmula del G10 es idéntica a la de la crema de enjuague.

*Silencio.*

*ROSA:*– No lo puedo creer.

*OMAR:*– Hasta dónde piensa llegar esta gente?

*SERGIO:*– Por las dudas sugiero que no la usemos más (330).

La comicidad surge porque lo burdo del armado de la fórmula a partir de la copia de lo expresado en una etiqueta de crema enjuague no le sirve a Sergio, que es bioquímico, para darse cuenta de la trampa, sino que por el contrario, lo lleva a pensar inducido por los otros, que se trata de otra maniobra siniestra de Los Iluminados.

El punto culminante se alcanza en la sesión de espiritismo en la que se comunican con Mora para que les revele el código de acceso al laboratorio. Fina, que es quien propone esta alternativa, cuenta que con su hermana lo habían hecho muchas veces, siendo niñas. Para comenzar cada uno debe recitar su parte del poema espiritual que Fina/Sara guarda en una caja. Los papelitos que la contienen están mezclados y aparecen entre ellos viejas recetas de cocina.

La paródica sesión de espiritismo nos muestra a Mora hablando a través de Christopher que, como sabemos, funciona como un “manos libres” estableciendo un contacto que aparece como una defectuosa comunicación telefónica. La situación se degrada a partir de los dichos de la “muerta” quien explica que “cuando te morís no te dejan nada para anotar”.

Las revelaciones de Mora, como señalamos más arriba, van a llevar a Sergio a la confusión final en la que primero cree que el traidor es Christopher y luego cree que accede a una revelación al descubrir que los tíos de Rosa son sus padres.

Los procedimientos del vodevil se cruzan con la parodia del melodrama encarnado en la telenovela. Esta surge de la incursión constante de “Días de Estío” no sólo como referencia a partir del diálogo de los personajes, sino también en las voces en off que relatan algunos episodios y en el armado de la trama con la que se engaña a Sergio. Como ya vimos, los personajes adquieren los nombres de aquellos de la telenovela en cuestión, pero éstos además se construyen como tales a partir de su discurso y actitudes. Así, cuando Rosa/Verónica explica por qué lo cuidó a Sergio (a quien supuestamente acaba de conocer) luego del atentado, expresa:

ROSA (*regresando*) Estás equivocada. Tan equivocada, Sarah, sabés por qué me ocupé de él (*Por Sergio*), por qué le limpié las heridas, por qué me quedé en vela noches enteras, a su lado, mientras deliraba por la fiebre? Qué pensabas? Que era él quien me importaba? No, Sarah. Lo hacía pensando que tal vez Marc podría encontrarse en una situación similar en la que dependiera enteramente de la dedicación que unos extraños pudieran brindarle. Sí, lo hacía por él, y por nadie más. Y cuando Marc esté de vuelta sabré que hice lo correcto. Y lo volvería a hacer una y mil veces.

Los personajes, seducidos por “Días de Estío”, se apropian de su discurso e inventan una puesta en escena en la que la misma funciona como intertexto pero llevándolo a exageraciones hiperbólicas que también generan comicidad. La coincidencia abusiva que ya es exagerada en el género, aquí se exagera más aún, de modo que Rosa/Verónica no sólo pierde a su madre que intenta salvar al país de los invasores, sino que espera la llegada de su novio que también está luchando en el exterior y cuyo destino es incierto, teme que la fórmula secreta del G10 vuelva esclava a la población, no tiene completa la clave de acceso al laboratorio donde la fórmula se encuentra escondida, su madre muerta ha sido madre soltera, se drogaba, era hippie, bailaba en la playa desnuda y se acostaba con todo el mundo según su propia autodescripción en la sesión de espiritismo, motivo por el cual debieron cuidarla sus tíos. Finalmente, se enamora de Sergio, quien parte porque su amor por ella le hace recordar que debe de haber un amor perdido en ese pasado que no recuerda.

Se parodian también las razones del éxito de este material televisivo. Casi al principio Omar y Finá se pregunta por qué les gusta tanto:

FINA:– Porque somos fans.

OMAR:– Error. Nos gusta porque nos perdemos casi todos los capítulos. Entonces, si, la novela parece perfecta. Mora la ve siempre y no se siente tan fascinada.

El hecho de que les guste, precisamente porque se pierden casi todos los capítulos se presenta entonces como una ironía que no hace sino subrayar, como dirían los formalistas rusos, la automatización del género. Su desarrollo y sus procedimientos son tan previsibles que basta con ver unos pocos capítulos o aún los avances publicitarios para reconstruir el resto.

La ficción ideada por Rosa, viola las reglas del género pues no tiene un final feliz. Es que éste escapa a los designios de la libretista dado que Sergio está fuera del guión. A

pesar de que todo estuvo armando para mantenerlo a su lado, el parte a buscar a su amor perdido que irónicamente es Rosa, pero él no lo sabe.

La voz del relator marca la mirada final: "VOZ RELATOR:-y Sergio Villaverde buscó a Rosa Urdrud durante toda su vida. Aún la buscó cuando la esperanza de encontrarla ya lo había abandonado. Rosa... Urdrud por su parte, esperó a Sergio Villaverde... por siempre".

No sólo la telenovela que ven los Urdrud se filtra en el libreto de Rosa/Verónika sino también la publicidad que aparece en off cuando los personajes la miran. El desengrasante del Doctor Krump de Laboratorios Lúmine, presta su nombre a quien pudo descifrar la fórmula del G10: el doctor Krump, integrante de Los Oscuros.

La presencia del relator nos remite al radioteatro o a las telenovelas de Alberto Migré que todavía conservaban esta figura en la voz de Julio César Barton. Su funcionalidad permite que el espectador conozca todos los niveles de prehistoria de los personajes, no dejando lugar a ningún espacio de indeterminación por lo que nos encontramos con una causalidad absolutamente explícita.

La referencialidad no es extraña para el espectador pero no remite a su realidad inmediata sino a géneros que le son conocidos. Los procedimientos de la comedia y el melodrama están modulados por la ciencia ficción y el terror pero éstos últimos sólo operan temáticamente. El efecto sobre el espectador no es el de éstos sino el efecto cómico de la comedia vodevilesca.

Cómo género premoderno que es la comedia le sirve a Daulte para no establecer una relación directa con el mundo de los receptores. Como en la comedia y como en el melodrama, el conflicto es privado y se deja de lado la causalidad social. Las tribulaciones de los personajes no tienen que ver con otra cosa que no sea su propio destino y con sus propios errores. No se trata de una obra fragmentaria ni hay personajes sin profundización psicológica, como los del absurdo que aparecían en los primeros textos de intertexto posmoderno. Son personajes cómicos que funcionan en una estructura dramática absolutamente aristotélica.

Las formaciones discursivas que aparecen, los presupuestos ideológicos, a pesar de la contextualización futurista en la que se desarrolla la escena (fórmulas químicas para producir estado de sometimiento en la población, el robot, la tecnología) son las mismas que aparecían en las distintas variantes de la comedia a lo largo del tiempo según hemos descrito en la primera parte de nuestro artículo. Discursos que provienen de una clase media que no se cuestiona a sí misma, que vive del trabajo (Sergio es bioquímico, Omar piloto aéreo), cuyas mujeres se dedican a ver telenovelas (actividad de la que no están exentos los hombres), que construyen un imaginario que proviene de éstas. Todavía se cree que la felicidad está basada en el amor, aunque ahora se sabe que el amor no perdura: Rosa y Sergio terminan sus vidas esperándose y buscándose el uno al otro porque la mentira los ha llevado al desencuentro. Y aquí

nuevamente funciona la moraleja conservadora propia del género que hemos descrito: mentir no nos asegura el éxito sino todo lo contrario.

### **Nunca estuviste tan adorable**

La obra se estrenó el 15 de octubre de 2004 en el teatro Sarmiento del Complejo teatral de Buenos Aires con un elenco compuesto por Mirta Busnelli, Luciano Cáceres, Lorena Forte, Lucrecia Oviedo, Carlos Portaluppi y Willy Prociuc.

La escena que se desarrolla en la década del cincuenta, muestra una imagen familiar presidida por Blanca, la madre, que dirige la entrada de los nuevos muebles del departamento de Olivos, mientras se deshacen de los viejos. La secundan sus hijos Noe y Rodolfo, su marido Salvador, Amalia y Marta, una vecina. Las conversaciones se superponen mientras Blanca delega en los demás la respuesta a la llamada telefónica de Chela que no para de llorar. Mientras todo esto ocurre, llega el primero de los regalos para Blanca de un admirador anónimo: un enorme televisor.

Días más tarde, Marta le cuenta a Blanca sus desencuentros con su hija Carmen, lo que la lleva a pensar que nunca más podrá ver a sus nietos. La comicidad del relato está dada por las expresiones de la abuela con respecto a su nieta. Al referirse a Matilde, a quien a diferencia de Joaquín que es rubio, la define como oscurita y señala:

...esa chica saca de quicio a cualquiera, y no la culpo porque será chica pero ya tiene motivos de sobra para resentirse la pobre, fea, negrita y seguro que va a salir enana como mi hermana Aida la que se murió el año pasado, la que la agarró el tren. Y un pelo la pobre tiene: horrible, insiste en hacerse las colitas y claro, después en el colegio le dicen la hormiguita viajera y se fastidia y va y se desquita con el santo de Joaquín, que hay que ver la paciencia que le tiene el chiquito ese, y yo por su bien le digo no te hagas las colitas Matilde, que así parece que tuvieras cables de teléfono y no pelo, pero para qué, ay, una maldición ser fea, ya desde bebé la gente se la quedaba mirando sin decir nada y mirá que uno dice que lindo bebé a cualquier cosa que haya dentro de un cochecito, porque te sale así sin pensarlo, pero con Matilde no te salía ni de casualidad, un monstruito como un pescadito negro y con los ojos saltones....

Marta cuenta que Carmen le había dicho que no iba a ver más a sus nietos luego de que la abuela le dijera a su hija que su nieta era igualita a la negrita del paquete de la harina Blancaflor, pero que en principio ella había creído que era un chiste.

En el diálogo que más bien parece un monólogo por parte de Marta, Blanca le contesta como si no hubiera escuchado nada, recriminándole que habla mucho con el encargado revelando el prejuicio del “Qué dirán” propio de la clase media.

Mientras charlan, Marta se va emborrachando y en ese estado de embriaguez la encuentra la llegada de Rodolfo a quien deja solo con su madre para ir al baño. Mientras Blanca intenta arrancar algún gesto de cariño a su hijo, se escuchan los gritos de Marta desde el baño pidiendo un cuchillo. Ante el pedido de Blanca, Rodolfo se lo alcanza sin que ninguno se preocupe demasiado por el extraño pedido. Cuando

descubren que Marta se ha cortado las muñecas, la preocupación de Blanca gira en torno al enchastre del baño y le pregunta, cómo si sólo se tratara de un accidente por andar con cuchillos, para qué era que lo quería. Cuando deciden llevarla a la Clínica a Blanca sólo le preocupa que Salvador vaya a ir con su mameluco.

Así como en *La Felicidad* intervenía en la acción la presencia de la telenovela “Días de Estío”, aquí parece nuevamente el melodrama pero en otro formato: la novela. Amalia en su conversación con Noe hace conjeturas sobre la trama en la que supone que el pequeño Eduardo tiene algo que ver con Rosmarí. Mientras especulan sobre el desarrollo de la trama llega Rodolfo con un misterioso paquete para su madre que le dio Fernando, el encargado. Al contarle Rodolfo el final de “Mister Acuña”, Amalia se retira ofendida. Mientras Rodolfo sale a pedirle disculpas, Noe no puede evitar la tentación de abrir el paquete que en este caso contiene un tapado de piel. A la llegada de Blanca y Marta que vienen del hipódromo a escondidas de Salvador, Amalia, Rodolfo y Noe representan la coreografía que habían ensayado poco antes. Nuevamente, la preocupación de Blanca es el estado en que le dejaron el piso.

La lectura del poema escrito en la tarjeta que acompaña el tapado de piel, las lleva a conjeturar sobre la identidad del pretendiente.

Las escenas se suceden mostrando distintos momentos de la vida familiar en los que Salvador está casi siempre ausente, sumido en su trabajo en el taller.

Los preparativos para recibir a Rolando, el novio de Noe le dan la oportunidad a Blanca para aconsejar a su hija según los prejuicios propios de la época: no debe parecer experimentada. El punto culminante, precisamente de esta primera parte, es la reunión familiar en la que se presenta el novio que cumple con las aspiraciones de estos padres de clase media.

Al comenzar la segunda parte, han pasado los años y nos encontramos entre fines de los sesenta y comienzo de los setenta. El diálogo entre Amalia y Blanca, revela que Noe se casó de apuro.

Ahora están por casarse Amalia y Rodolfo pero Salvador ya no vive con ellos. Blanca, que en la primera parte digitaba los destinos de todos, ahora, envejecida siente que no le prestan atención. Roly, el nuevo sostén de la familia es un padre ausente que sólo ve a sus hijos cuando están dormidos y les deja mensajes grabados. Las conversaciones giran en torno a proyectos laborales y situaciones económicas.

En la charla que se desarrolla durante los preparativos para dirigirse al registro civil para el casamiento de Amalia y Rodolfo nos enteramos de que Marta por fin va a ver a su nieta Matilde que ya tiene veintiún años. La llegada de Salvador que ahora vive en Bragado provoca una crisis en Blanca que se esconde para no verlo. En esta última escena, se nos revela que era Salvador el que le enviaba los regalos anónimos a Blanca para que creyera que tenía admiradores. La ficción, como en *La felicidad* fue su fuente de inspiración porque viendo una película se le ocurrió la idea. Un ruido en el exterior

revela la llegada de Marta que se había ido para recibir a su nieta. Dice que ésta vino con un abogado. El papel que sostiene en la mano indica que le quieren sacar el departamento. Mientras todos parten para el civil, Blanca se queda a hacerle compañía a Marta. Esta última se dirige con un arma en la mano a la cocina, desde donde Blanca escucha un disparo. La escena termina con las voces de Amalia, Noe, Rodolfo, Blanca y Salvador que surgen de la película de la televisión.

En el epílogo, Rodolfo y Salvador aparecen vestidos de frac. Según indica la didascalia la ambientación debe ser como las películas americanas de los años cuarenta y la música incidental que proviene de la televisión inunda la escena. El acento de los personajes pertenece al lenguaje neutro de los doblajes. Esperan la llegada de Roly y como cuando esta se produjo en el desarrollo de la intriga, el padre pregunta cómo debe recibirlo. Roly, que viste galera, capa bastón y guantes blancos, es recibido por padre e hijo que le ayudan a quitarse el abrigo. La pared del fondo del decorado se abre y el departamento se convierte en una mansión hollywoodense y por los laterales aparecen Blanca, Marta y Amalia con largos vestidos de noche. Desde el tope de la escalera, baja Noe. Las parejas están juntas y Marta observa todo feliz. Mientras la música sube, Roly y Noe se dan un prolongado beso. Sobre el telón que desciende se ve proyectada la palabra fin.

Si en *La felicidad* no podíamos dejar de lado el vodevil y la tradición que a partir de los aportes de Laferrère se produjo en la comedia porteña, aquí no podemos dejar de lado las reminiscencias con las que esta pieza se vincula a la comedia blanca.<sup>2</sup>

En la crítica posterior al estreno de *Nunca estuviste tan adorable* publicada el día 13 de noviembre de 2004 en el diario *La Nación* y titulada "Así es la vida en cualquier época" Ernesto Schoo señala que:

En "Nunca estuviste tan adorable" se trata del tiempo y sus huellas sobre una familia de la clase media porteña, entre –más o menos– el promediar del decenio del 50, del siglo XX, y unos diez o quince años más tarde. ¿Y qué otra obra argentina se ocupa del transcurso del tiempo sobre una familia similar, pero entre fines del siglo XIX y comienzos del XX? Un clásico de nuestra dramaturgia; un éxito formidable en su momento, en las tablas y luego en el cine, y que llega hasta hoy con la certeza de una vasta repercusión popular en el cine. "Así es la vida", de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, se estrenó en 1934, por la compañía de Enrique Muñío y Elías Alippi, quienes cinco años después volverían a protagonizarla en la pantalla, dirigidos por Francisco Mugica.

---

<sup>2</sup> Al acercarnos a la década del treinta, se produjo una mayor coincidencia entre los gustos de la crítica y del público con la progresiva aparición de autores que volvían a incursionar en la comedia en tres actos. Textos como *Así es la vida* (1934) de Malfatti y De Las Llanderas o *La casa grande* de Bugliot y De Rosa paulatinamente dejaban de lado los procedimientos saineteros como el chiste verbal y el uso del idiolecto, para ahondar más profundamente en la intriga sentimental. En ellos, se defendían los valores de la vida familiar. Sikora, 1995: 23).

(...) De paso, una intriga, que acaso Daulte condescienda a aclarar. El título de su obra es curioso: "Nunca estuviste tan adorable". En la memoria de quien firma esta columna se encendió una luz titubeante, y sus fatigadas neuronas comenzaron a entretrejer algunos hilos sueltos. Una de las líneas argumentales -no revelaremos de qué se trata, para no defraudar a futuros espectadores- recuerda la trama de un film argentino de la misma época, "Los martes, orquídeas". Casualmente dirigido por el mismo Francisco Mugica que llevó "Así es la vida" a la pantalla. ¿Y cómo se tituló en inglés la versión que hizo Hollywood de "Los martes, orquídeas", transformada en comedia musical, con Rita Hayworth y Fred Astaire? Se llamó "You Were Never Lovelier" (aquí se la conoció como "Bailando nace el amor"), que viene a ser, literalmente, "Nunca estuviste más adorable". ¿Excesivamente retorcido, tal vez? "Se non è vero, è ben trovato".

La observación de Ernesto Schoó no sólo muestra la intertextualidad a la que hicimos referencia, sino que va más allá en la relación establecida con *Los martes orquídeas* y su versión en la película norteamericana protagonizada por Fred Astaire y Rita Hayworth, que es precisamente la que están mirando Blanca y Amalia al principio de la segunda parte y nuevamente Blanca en la última escena, cuando Blanca se dirige a la cocina. Se trata precisamente, de una señal de Daulte que nos da una pista en relación a los misteriosos regalos que recibe Blanca que son precisamente de su marido, aunque ella no lo sabe. Nuevamente, la ficción, en este caso el cine, orienta la vida.

Señala Schoó en la misma crítica, que al contrario de lo que ocurre en *Así es la vida*, la familia se encuentra desintegrada desde el principio y se mantiene su fachada en beneficio del prójimo. Sin embargo, todavía como en la pieza de Malfatti y De Las Llanderas, aún funciona como un refugio al que también acude Marta por que afirma que entre ellos se siente bien.

La familia como centro dramático vive en el mundo cerrado propio de la comedia en el que no se filtra el exterior. No hay motivaciones sociales. El amor sigue siendo un tema de preocupación, mientras las parejas se arman y se desarman. Conformar una familia, ascender socialmente, tener trabajo, son tópicos que en última instancia se tiñen de una mirada irónica que cuestionaría ciertas actitudes hipócritas como el fingimiento. El cine y la literatura funcionan como modelo a seguir para embellecer la vida y el paso de los años.

La comicidad menos acentuada e hiperbólica que en *La felicidad* se centra en las actitudes ridículas de Blanca que rige a la familia preocupada por lo que puedan decir los otros. Su deseo de figuración social que ha dado una larga tradición en las madres autoritarias nacidas de aquella Doña María de *Las de Barranco*, se observa en las palabras de Salvador en su diálogo con Roly:

SALVADOR:– Nosotros nos casamos en el '31. Con Blanca. Más de veinte años hace ya. Qué se le va a hacer, no? Blanca es una mujer tan elegante... tan... le gusta mucho la... vida... le gusta salir, conocer amigos... Es moderna. Y mire que ella nació pobre pero no se le nota eh? Y yo, bueno, yo soy así... no? Imagínese. Para mí es un regalo; un regalo que ella se fijara en mí. Yo no soy de salir. A ella le gusta el cine y siempre quiere tener todo como nuevo. Y todo el mundo la aprecia eh? Viera usted como la aprecian. Ve ese

televisor? Un amigo se lo regaló. Así, porque sí, porque se le ocurrió. Y eso no es nada. La cantidad de cosas, abrigos, unos lindos collares. Todo de gente que la aprecia. Admiradores. Yo sé que a ella le da un poco de vergüenza de mí. Ella, mire que tener un marido así, la pobre. Y yo trato de que se dé todos los gustos porque ella pasó muchas necesidades de chica. Piense que era la menor de siete hermanos. Todos varones menos ella. Tuvo que dejar la escuela en tercer grado para ayudar a la madre que cosía para afuera. En una pieza vivían. Todos juntos en una pieza, imagínese. Allá en Barracas. Fue ahí que la conocí. Y fue casarnos y decirme que quería vivir acá cerca de la casa del presidente, mire la ocurrencia!, así que pin, pan, pum, nos vinimos para Olivos sin pensarlo. Yo no conocía, sabe? Mucho verde por acá. Pero "casa no, casa no", dijo Blanca. Claro, la casa es de pobres, la gente elegante como usted vive en departamentos, que es lo más moderno, no? Bueno, yo no sabía eso, pero ella dice que es así. Porque ella es muy instruida eh? a pesar de no tener más de tercer grado, se ocupa mucho de instruirse, lee revistas, si me lleva la contabilidad del taller, muy buena para los números es. Yo si puedo un día la voy a llevar a los Estados Unidos, ahí donde hacen todas esas películas que sé que es lo que más le gustaría a ella....

El imaginario social de la clase media se plasma en el deseo por el departamento en Olivos, el televisor, la apariencia. Las palabras de Salvador, teñidas de indulgencia en relación a las aspiraciones de su mujer, adquieren cierto matiz cómico cuando señala que la educación de Blanca se sustenta en la lectura de revistas. La realidad, como en la comedia, se desaprueba superficialmente. Nuevamente, como en la pieza que analizamos anteriormente, nos encontramos con una causalidad absolutamente explícita que no deja espacio a lugares de indeterminación.

El intertexto de *Así es la vida* ha sido tomado también por un autor como Roberto Cossa en *La pata de la sota* (1967). Allí, la familia no funciona como un espacio de refugio sino todo lo contrario. La familia Dagostino ve pasar los años cada vez más problematizada sin lograr de ningún modo, la armonía. Mientras que en *Así es la vida* la dispersión de los hijos se resuelve hacia el final cuando todos vuelven y el protagonista le dice al retrato de su mujer muerta "vieja hay que agrandar la mesa", en *La pata de la sota*, la vida familiar se convierte en un infierno. Como dice Osvaldo Pellettieri:

... la decadencia de la familia Dagostino, la pérdida de ideales, que se manifiesta en 1966 - año del golpe militar que derrocó al gobierno del Dr. Illia-, no es nada más que el resultado de los desajustes, mistificación de las vocaciones, y la incomunicación que el espectador puede advertir entre líneas en los felices momentos de la vuelta al pasado", de 1955 y los menos felices de 1959 y 1962 (1985: 31.32).

Nada de esta amargura aparece en *Nunca estuviste tan adorable*. La desaprobación superficial de la realidad a la que hacíamos referencia muestra sólo una nostalgia por algunas cosas que se han perdido. A pesar del aparente suicidio de Marta, nada es demasiado amargo porque todo se vive como en una película. Y porque los personajes resucitan en un mundo hollywoodense y finalmente, son felices.

Las reflexiones sobre el amor finalmente ofrecen algún consuelo cuando Amalia le dice a Noe en la segunda parte:

AMALIA:— (*Toma los cubiertos pero no atina a hacer anda con ellos*) Sabés qué estaba pensando yo los otros días? Pensaba en la gente. Quiero decir, en toda la gente. Porque qué es la gente? Vos ves a la gente y pensás en el amor y no ves mucho amor, no? Quiero decir, la gente está medio sola; y no todo el mundo se casa y si se casa qué se yo por ahí no es muy feliz. Pero de repente pensé, no? Por qué está acá toda esa gente, toda la gente del mundo? Y, si toda esa gente está, pensé, es porque por cada uno, DOS personas tuvieron que amarse. Aunque sea por un momento tuvieron que quererse mucho para estar juntos y tener un hijo. Alguna vez se dijeron “te amo”. Por ahí no estaban muy convencidos todo el tiempo, pero en algún momento sí. Y bueno, lo que yo digo es que todos esos hijos, todos esos neños que nacieron porque dos personas se quisieron alguna vez, bueno, ESOS son TODA la gente. Entendés lo que digo?

NOE:— No, muy bien, no.

AMALIA:— Lo que digo es que pensándolo así, después de todo hay bastante amor en el mundo. Bah, muchísimo en realidad.

Entonces, no todo está perdido porque hay muchísimo amor en el mundo, porque la gente se casa y tiene hijos. Nuevamente, como en la obra que analizamos previamente, la búsqueda final es el amor, que si no se encuentra en la vida real hay que buscarlo en el cine y en las telenovelas que son el modelo a seguir.

La referencialidad, como vemos, remite a un mundo conocido por el espectador, padres, hijos, novios, esposas y esposos que funcionan adaptándose a una vida burguesa que en última instancia no se cuestiona y cuyas inconveniencias se suavizan viviendo un modelo de vida establecido por las convenciones de la comedia blanca que se dejan ver en el cine y en el teatro. *Así es la vida*, *Los martes orquídeas*, funcionan como principio rector de la vida.

### **La comedia sigue viva: la opacidad se transparenta**

Nuestro propósito al comenzar este artículo era establecer un recorrido en la evolución de la comedia porteña y ver cómo se la retoma a manera de intertexto en tiempos posmodernos. Del análisis de *La felicidad* y *Nunca estuviste tan adorable*, surgió de forma más o menos clara la posibilidad de afirmar que sigue siendo productiva. El vodevil y la comedia blanca le han servido a Daulte para conformar un mundo cercano a estas textualidades sin dejar de lado, sobre todo en el primer caso modulaciones temáticas provenientes de la ciencia ficción. Pero a pesar de la ciencia ficción que se desliza en la trama de *La felicidad*, los procedimientos y su funcionalidad responden a una ideología estética que se acerca al conflicto privado con un objeto claro que es la conformación de la pareja, se logre o no se logre el objetivo. La telenovela, establece, como vimos, un recurso que permite establecer la ficción dentro de la ficción. En el caso de *Nunca estuviste tan adorable*, la comedia blanca permite anclarse en la vida familiar y potenciar el desarrollo sentimental para tratar de mantener las ilusiones: La familia que pese a los problemas permanece junta a lo largo del tiempo (*Así es la vida*), Salvador que como el padre de Elenita en *Los martes orquídeas*, envía regalos secretos a su mujer para mantenerla en la creencia de que es admirada. Tanto copia la realidad

al teatro y al cine que la familia de Salvador encuentra su paraíso cinematográfico en el que vivirán eternamente felices.

Si pensamos en la evolución de Daulte desde el esteno de *Marta Stutz*, a la que hicimos referencia más arriba podemos ver cómo el uso de nuevos intertextos lo llevó de la opacidad a la transparencia. Si en *Marta Stutz*, nadie sabía nada, si los personajes no podían conocer la verdad pero el espectador tampoco, ahora las cosas han cambiado. De la causalidad más oscura se ha pasado a la más explícita. Ya no hay misterios. Ya el espectador no puede armar su propia historia porque nuevamente la recibe armada. El espectador deja de lado las incertidumbres y se divierte con la visión de un mundo privado y conocido. Quizá, en estas constantes e intermitencias que muestra la historia de nuestro teatro, el deseo de verificación del público se ha impuesto nuevamente aunque, como en la comedia, sin pretender cuestionar el contexto, sólo ironizando.

Si como dice Daulte “el teatro genera su propia verdad y no ilustra ni refiere a la realidad” la comedia, si se la entiende como puro entretenimiento, le sirve a tales fines. Como sea, no olvidemos que la comedia “castiga riendo mores”.

## BIBLIOGRAFÍA

Bigsby, C.W.E. “La política de la cultura popular”. En: C.W.E Bigsby (comp.) *Examen de la Cultura Popular*. México: Fondo de Cultura Económico, 1982.

Bosh, M.G. *Historia de los orígenes del teatro nacional y la época de los Podestá*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969.

Castagnino, Raúl H. *Literatura dramática Argentina*. Buenos Aires: Pleamar, 1968.

Bentley, Eric. *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós, 1982.

Daulte, Javier. “Contra el teatro de Tesis”, *Teatro XXI. Revista del Getea*, Año XI, n. 9. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2005.

Daulte, Javier. “Nunca estuviste tan adorable”. En: *Teatro 2*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

Daulte, Javier. “La Felicidad”. En: *Teatro 3*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

Dubatti, Jorge. “El teatro francés en la Argentina (1880-1900)”. En: *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino 1890-1990*. Buenos Aires: Galerna, 1993.

Echagüe, Juan Pablo. *Una época del teatro argentino (1904-1918)*. Buenos Aires: Editorial América Unida, 1926.

Heredia, Florencia. “La producción dramática de Javier Daulte: parodización genérica y exacerbación del sentimiento”. *Teatro Daulte 2*. Buenos Aires: Corregidor, 2007: 17-45.

Heredia, Florencia. “El teatro de Javier Daulte o la pregunta por lo humano”. En: *Teatro Daulte 3*. Buenos Aires: Corregidor, 2010: 19-47.

Jitrik, Noé. *El mundo del ochenta*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982: 11-31.

Pellettieri, Osvaldo. “Estudio preliminar”. *La pata de la Sota. Ya nadie recuerda a*

*Frederic Chopin*. Buenos Aires: Clásicos Huemul, 1985.

Pellettieri, Osvaldo. "Intertextos y creación en el teatro de Gregorio de Laferrère". En: *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino 1890-1990*. Buenos Aires: Galerna/Revista Espacio, 1993.

Pellettieri, Osvaldo. "Modernidad y Posmodernidad en el teatro Argentino Actual". En: *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna, 1998: 147-167.

Pellettieri, Osvaldo. *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna/IITCTL, 1990.

Romero, José Luis. *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Ediciones Solar, 1983.

Sarlo, Beatriz; Altamirano, Carlos. "La Argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". En: *Ensayos argentinos*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983: 69-107.

Sikora, Marina. "La comedia en Buenos Aires: circulación y desplazamientos",

*Teatro. XXI Revista del GETEA*, a. I, n. 1, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1995.

Sikora, Marina. "La aparente homogeneidad de la dramaturgia emergente: *Bar Ada y Martha Stutz*", *Teatro XXI. Revista del GETEA*, a. III, n. 5. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1997.

Sikora, Marina. "Abel Santa Cruz: un epígono de la comedia finisecular". En: *Indagaciones sobre fin de siglo*. Buenos Aires: Galerna, 2000.

Sikora, Marina. "La comedia. Concepción de la obra dramática". En: *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930). Vol II*. Buenos Aires: Galerna, 2002: 418-435.

Urquiza, Juan José de. *Enrique García Velloso*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

Viñas, David. "Armando Discépolo: Grotesco, inmigración y fracaso". En: *Obras escogidas*. Buenos Aires: Ed. Jorge Alvarez, 1969.