

# Instituto Politécnico

Universidad Nacional de Rosario Universidad Nacional de

## Comunicar jugando

### 1º Año

## Lenguaje Dramático I

Cód. 19103-19

Cristian Bosco



Dpto. de Extensión Cultural

Masterización: RECURSOS PEDAGÓGICOS



## ¿Qué es el teatro?

Un primer acercamiento a nuestro objeto de estudio (el teatro) nos lleva a formularnos esta pregunta: ¿Cuál es el mínimo necesario de personas para que se produzca un acontecimiento teatral?

En realidad, para producir un acontecimiento teatral sólo son necesarias dos personas: *"alguien que haga algo (actor) y alguien que mire (espectador)."* O sea, un **actor** y un **espectador**.

También necesitamos un lugar donde se produzca este contacto, *un espacio*.

Y así llegamos a la esencia del hecho teatral: **la relación público-actor en un espacio compartido en un mismo momento por ambos**.

Se podrá decir que habitualmente intervienen más personas: director, escenógrafo, iluminador, sonidista, vestuarista, etc., y es verdad, pero lo concreto es que con sólo los roles de *actor* y *público*, tenemos un acontecimiento teatral.

Y el teatro es precisamente lo que se produce entre esos dos sujetos sociales: el actor, como trabajador del arte de la representación, y el público, como espectador activo y pensante de ese proceso de comunicación.

Con lo cual podríamos decir que los elementos necesarios para el teatro son: **actores, público y espacio**.

El teatro es un acontecimiento del campo de la *comunicación*, y como tal, requiere de un *emisor*, un *destinatario o receptor*, un *mensaje*, un *canal*, un *código* y un *contexto*.

El emisor es el *actor*, el receptor (que se presupone activo) es el *público*, el mensaje es la *obra*, el canal es el *espacio que comparten actor y espectador en vivo* (el teatro es siempre un fenómeno vivo), el código son *las leyes y principios de la actuación y de la recepción* y el contexto son *las circunstancias temporales, espaciales y socioculturales que rodean el acontecimiento teatral y permiten su interpretación*.

Alguien que hace algo y alguien que mira, así de simple. Ahora, ¿es suficiente que alguien haga algo y otro lo mire para que se produzca el fenómeno teatral? Esto nos obliga a introducir el concepto de la **convención teatral**.

Al respecto, dice Patrice Pavis:

*"...En primer lugar, habría que establecer en qué momento el ser humano adopta la condición de actor y en qué consisten los rasgos específicos de su interpretación. El actor se constituye como tal desde que un espectador, es decir, un observador externo, lo mira y lo considera como "extraído" de la realidad circundante y como portador de una situación, un papel y una actividad ficticios o, al menos, distintos de su propia realidad de referencia. Pero no basta con que ese observador decida que tal persona interpreta una escena y que es, por lo tanto, un actor; también hace falta que el observado sea consciente de que interpreta un papel para su observador y que, de este modo, la situación teatral quede claramente definida. Cuando la*

*convención se ha establecido, todo lo que el observado hace y dice se deja de creer a pie juntillas y se entiende como una acción ficcional que sólo tiene sentido y verdad en el mundo posible en el que observado y observador acuerdan situarse.”<sup>1</sup>*

Obsérvese que habla de que tanto la mirada del espectador como la conciencia del observado de estar actuando para alguien, convierte su actividad en *ficcional*. Obsérvese también que habla de *convención* y de *acuerdo* entre observador y observado para situarse en ese mundo posible, paralelo, que convertirá a todas las acciones en *ficcionales*.

Ahora bien, esa *convención* entre observado y observador, entre actor y público, es la base del Teatro como fenómeno comunicacional, y el *tipo de convención* que se establezca determinará el *código* común a emisor y receptor.

El tipo de convención, cuando alguien elige ir a ver un espectáculo, está adelantado de algún modo por la promoción de ese espectáculo, la prensa escrita, oral o televisiva, y los antecedentes y comentarios que un posible espectador pueda recabar sobre el grupo, la sala, el tipo de obra, etc.

De acuerdo a estos conceptos: ¿podría definirse a un partido de fútbol o a una pelea de box como teatro? Desde la perspectiva del Teatro occidental, no.

El teatro implica una actividad ficcional, en un mundo paralelo o extraído de la realidad. Para que la *ficción* se consume, *es necesario que ninguna acción o situación producida en ese mundo paralelo, sea capaz de modificar en forma "directa" el mundo de la realidad*. Decimos que la ficción para ser tal no puede tener capacidad de modificación *directa* sobre la realidad, justamente porque sí puede tenerla *indirectamente*.

Los mensajes enviados a través del teatro pueden, tal vez, operar en la mente y las ideas de el espectador, modificando en algunos casos pensamientos y actitudes.

#### La estructura dramática.

Si quisiéramos describir las bases lógicas de la ficción de un hecho teatral, deberíamos decir que "alguien" hace "algo" en un "lugar" porque tiene un "motivo" y una "finalidad".

Esta simple descripción nos permite la caracterización de los **elementos básicos de la estructura dramática (EBED)**.

Estos elementos básicos son tan interdependientes entre sí, que ninguno de ellos pueden faltar, porque no habría estructura.

---

1

Patrice Pavis; 2000, "El análisis de los espectáculos", Barcelona, Paidós, pág. 71.



Esta estructura sirve de soporte convencional al ordenamiento del trabajo del actor y apunta a la recreación de conductas humanas en las condiciones de la escena.

En el próximo punto veremos la importancia de cada uno de los elementos de la estructura dramática en el entramado y el por qué sostenemos que todos estos elementos están presentes en cualquier historia, aunque a veces alguno parezca ausente.

### Elementos Básicos de la Estructura Dramática (EBED). Su interrelación.<sup>2</sup>

Los elementos básicos de toda estructura dramática son:

- a- Entorno
- b- Sujeto-personaje
- c- Conflicto
- d- Acción

a) El **entorno** es el lugar y tiempo en que acontece la acción de la ficción (no el escenario) más el agregado de las circunstancias dadas. Es un contexto integrado por comportamientos, objetos, climas, elementos materiales, etc, que desembocan en una situación dada que influye de un modo determinante sobre el accionar de los sujetos-personajes.

El entorno es el marco de referencia y conforma las circunstancias que condicionan los conflictos.

b) El **sujeto** es a quien le suceden las cosas. En la medida en que intenta resolver desde un "modo de ser" propio, se convierte en **personaje**. En una obra, tenemos noticias suyas por lo que dice (parlamentos) y por lo que las acotaciones señalan de su accionar, gestualidad, edad, etc. Estas "noticias" nos aportan datos de él que nos servirán para ir *dando forma* a la construcción o composición de un personaje.

c) El **conflicto** se puede definir como la situación provocada por la aparición de un obstáculo en el objetivo de los personajes. Su origen se sitúa, generalmente, en una carencia, una falta, un caos, a partir del cual el sujeto entra en desequilibrio o en un equilibrio precario y trata, por lo tanto, de recuperar el equilibrio perdido, consiguiendo aquello que desea. El conflicto *siempre* tiene su origen en un deseo o una necesidad (recuperar el amor o la libertad perdidas, conseguir un bien preciado,

---

<sup>2</sup> Algunos teóricos prestigiosos, como el maestro Raúl Serrano, incluyen el *texto* como el quinto elemento de la estructura dramática. Nosostros, siguiendo en este punto al Dr. Aldo Pricco, no lo consideramos así, por constituir el texto precisamente la interrelación o entramado de los cuatro elementos básicos, y no un elemento más.

evitar un mal inminente, etc.) Ese *deseo* dispone al personaje a ejecutar una serie de *acciones* para lograr su satisfacción. Cada *acción* tiene su *objetivo*, que apunta a resolver parcial o totalmente su carencia. Es muy importante que entendamos el concepto de "**objetivo**", ya que sin *objetivos* en el accionar del personaje, no habría *conflictos*, ya que *el conflicto se produce por la aparición de uno o más obstáculos en los objetivos de los personajes*.

La desaparición de la fuerza motora "*objetivo*" haría insostenible por falta de sentido la aparición de una fuerza motora "*obstáculo*" u "*oposición*" de carácter opuesto, porque ¿a qué se estaría oponiendo? Sería imposible el conflicto.

También es necesario para generar un conflicto dramático, que las fuerzas en pugna tengan cierta equivalencia entre sí. La desproporción de fuerzas haría que el conflicto dramático, que se basa en la tensión de esas fuerzas, no pudiera sostenerse. Hay que entender que el conflicto no es un instante sino una situación que tiene cierto desarrollo. Por eso es preferible hablar de lucha de fuerzas opuestas y no de choque de fuerzas opuestas, porque la primera presupone un desarrollo en el tiempo, mientras que la segunda hace más bien alusión a un instante.

Suele clasificarse a los conflictos en tres tipos o niveles, de acuerdo al origen del obstáculo que lo provoca:

**Conflicto con el entorno** (quiero pero no puedo): cuando algo o alguien, sin intención, le impide al sujeto concretar su objetivo (puede ser un objeto material, o cualquier otra circunstancia que carezca de voluntad o discernimiento, como un dolor, un impedimento físico, las condiciones climáticas, una persona que obstaculiza sin querer, etc.).

**Conflicto con otro/s** (quiero pero no puedo): sucede cuando un sujeto se enfrenta con otro/s que obstaculiza/n el cumplimiento de su objetivo. Cuando un sujeto acciona sobre otro para conseguir su objetivo, este reacciona y origina otra acción y así sucesivamente hasta que cesa el conflicto.

**Conflicto con uno mismo** (quiero pero no debo): es un problema de índole moral, ya que el obstáculo para cumplir su objetivo no es una barrera externa a él, sino que proviene de sus propios valores y consideraciones éticas. A diferencia de los otros dos tipos de conflicto, que son externos al actor, éste es un conflicto que se produce dentro de sí mismo, y por lo tanto su exteriorización es un trabajo más dificultoso para el actor.



Ningún conflicto, si se acciona sobre él, permanece idéntico a sí mismo por mucho tiempo: evoluciona, muta, crea nuevos conflictos. El conflicto siempre está condicionado por el entorno.

Para que un conflicto tenga un buen desarrollo, el actor debe plantearse claramente los objetivos: *¿por qué hago esto?* y, sobre todo, *¿para qué lo hago?*. Ese "para qué" tiene que tener íntima relación con su deseo de terminar con la carencia que lo puso en acción.

d) La **acción** es toda conducta voluntaria y consciente tendiente a un fin determinado. En términos más generales, es aquella actividad llevada a cabo por el sujeto para obtener sus objetivos y restablecer el equilibrio perdido. Ese fin será, obviamente, la *modificación* de aquello que molesta al sujeto, de aquello que lo ha colocado en conflicto. Si una acción no resulta eficaz para resolver un problema, el personaje se ve en la necesidad de repetirla o, mejor aún, de buscar otra que resulte más eficaz. Llamamos *ruptura* a los cortes de una línea de acción ineficaz.

Recordemos que las acciones, que para los personajes deben ser eficaces, para los actores en juego conviene que tengan una cuota de fracaso durante la improvisación. Deben encontrarse, provocarse, inventarse dificultades en la situación a jugar.

### **Rol y personaje. Concepto y diferencias**

*Rol* hace referencia a la función social representada. En ese sentido podemos decir que existen los roles de médicos, profesores, alumnos, militares, arquitectos, curas, futbolistas boxeadores, etc. En cambio, cuando nos referimos a *personaje*, estamos hablando de características particulares de cada uno.

Así, podemos observar que todas las personas que tienen un rol determinado tienen algunas características en común, y que son llamadas *características del rol*. Pero a la vez muchas características particulares los diferencian, esas son las *características del personaje*.

### **Texto dramático y texto escénico o espectacular**

El *texto dramático* es aquel que se escribe para ser *materializado*. Se habla de texto dramático cuando el acto comunicacional no se consuma con la lectura, sino que su intención final es ser puesto en acción, pero en acciones concretas, con personas de carne y hueso encarnando a los personajes que las llevan a cabo.

El *texto dramático* es entonces escrito para ser accionado, pero no deja de ser *texto escrito*.

Cuando se materializan personajes, entornos, conflictos y acciones del mismo, entonces hablamos de *texto escénico o espectacular*.

El texto teatral -como cualquier otro- no se agota en una posible lectura o interpretación. En la mente de distintas personas puede *disparar sensaciones, imágenes, sonidos, emociones absolutamente distintas*.

El *texto escénico o espectacular* es aquel que incluye las mediaciones del director y del actor, que llenan los *espacios vacíos, los lugares de indeterminación* del texto original, y ponen en juego *imágenes y sentidos propios disparados por la lectura del mismo y las prácticas teatrales realizadas*.

El texto escénico o espectacular es el lugar de trabajo específico del teatrista. Incluye el conjunto de acciones físicas y psíquicas, movimientos de los actores, trayectos, ritmos, características de los personajes, vestuario, escenografía, utilería, tipo de iluminación, selección de músicas, etc.

Es una conjunción de poéticas entre todos los participantes: *autor, director y actores*.

El *texto dramático* se compone de dos partes: los *diálogos* y las *acotaciones o didascalias*.

Los diálogos son aquello que dicen los personajes, por ejemplo:

Diana.- Tiré todos tus papeles.

Raúl.- ¿No te fijaste que ahí estaba el cheque?

Diana.- Eso pasa por el desorden en que tenés tus cosas.

Raúl.- No. Eso pasa porque sos incapaz de distinguir entre un gato y un tigre.

Las acotaciones son aquellas indicaciones que hace el autor como contextualización de los diálogos. Pueden ser descripciones del ambiente, el espacio, los muebles, etc., de tiempo, hora del día, clima, etc., o simplemente indicaciones sobre movimientos o actitudes de los personajes. En síntesis, todo lo que está escrito en el texto sin ser dicho por los personajes. Por ejemplo:

*Es noche calurosa y húmeda. Viejo jardín semi-abandonado en las afueras de Buenos Aires. A la derecha, una vieja hamaca destartada. Al centro, una mesa con cuatros sillas de hierro que notoriamente conocieron mejores épocas. Juan y Pedro sentados en dos de ellas. Están cabizbajos y sus rostros denotan abatimiento y cierta resignación.*

Como se puede observar, las indicaciones pueden contener términos levemente ambiguos, o no tener precisiones. En todo caso cada actor puede interpretar a su manera como es un rostro que expresa abatimiento o resignación.

También las acotaciones pueden estar intercaladas dentro de los mismos diálogos.

Como ejemplo, le vamos a poner acotaciones al primer diálogo:

Diana.- (*Desafiante*) Tiré todos tus papeles.

Raúl.- (*Incrédulo*) ¿No te fijaste que ahí estaba el cheque?

Diana.- Eso pasa por el desorden en que tenés tus cosas.



Raúl.- (*Irónico*) No. Eso pasa porque sos incapaz de distinguir entre un gato y un tigre.

Las acotaciones se escriben entre paréntesis, sobre todo cuando van como intecalados en los diálogos. También se escriben siempre en bastardilla. Algunas ediciones traen las acotaciones escritas totalmente en mayúscula.

### **Sistemas significantes del hecho dramático:**

#### **el plano literario, el plano sonoro, el plano visual**

El teatro no posee un lenguaje absolutamente propio. Cualquier unidad mínima del hecho teatral puede descomponerse en tres lenguajes: el literario, el visual o plástico y el auditivo o sonoro.

La forma en que los lenguajes visual y auditivo funcionan en el teatro es, precisamente, la condición de la puesta en escena.

El texto dramático, a diferencia del resto de las obras literarias, no está hecho para concluirse en su mera lectura. Aunque en la práctica no todos los textos teatrales sean finalmente representados, es evidente por la modalidad de su escritura que su meta final es la puesta en escena de la historia que cuentan.

Esa puesta en escena no es ni más ni menos que la transformación de lo escrito en situaciones *mirables* y *escuchables*.

La *Plástica* presta al teatro su lenguaje a partir del trabajo del actor, su *plasticidad*, su *gestualidad*, sus *posturas*, las *relaciones espaciales* con sus compañeros y con el conjunto, etc., pero también a partir de la **elección** de la *escenografía*, el *vestuario*, el *maquillaje*, los *objetos* y la *iluminación* que se utilizarán.

La combinación de formas, colores, texturas, volúmenes; la distribución de luces y sombras, la *disposición en el espacio* y en el tiempo de todo lo visible componen la decisiva intervención de la *Plástica* en el Teatro.

Mientras tanto, la *Música*, en su sentido amplio de registro de todo lo sonoro, comienza también su tarea en el actor: su *dicción*, *volumen*, *timbre*, *tono*, la *expresión general de su voz* y sus *silencios*, sus *ritmos*, pero también a partir de la **elección** de *músicas incidentales*, *efectos sonoros de cualquier tipo*, *ruidos*, etc.

La *Literatura* (en este caso el género dramático) propone una situación, y elige las palabras para desarrollarla, dando además algunas indicaciones a los lectores (posibles actores); en síntesis, nos da la base o el pre-texto, que deberá tomar, en la puesta en escena, una *carvadura* a través de los lenguajes *visual* y *auditivo*.

Por lo tanto, será necesario para quien emprenda al puesta en escena de un texto, el entender algunos principios y leyes de la *Plástica* y de la *Música*.

En *Plástica*, por ejemplo, tenemos que saber que el Teatro requiere una intervención *dinámica* de los signos visibles.

Dentro de esa "dinámica", habrá probablemente algunos elementos más o menos "estáticos", como puede serlo la escenografía, pero la *dinámica de lo visual será el eje fundamental de la puesta plástica en escena*, que debe ser interesante y captadora de la atención del público.

Las siguientes figuras ilustran sobre el tema:

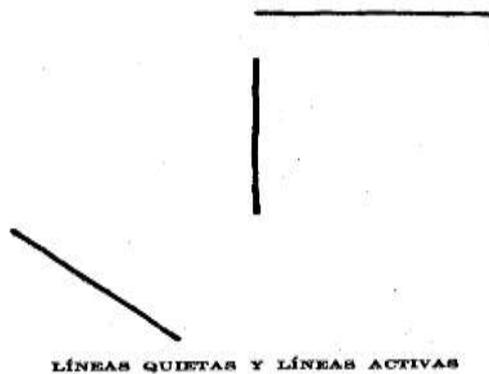
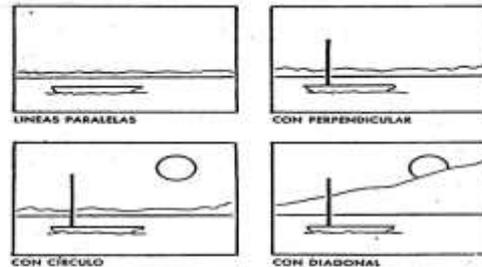


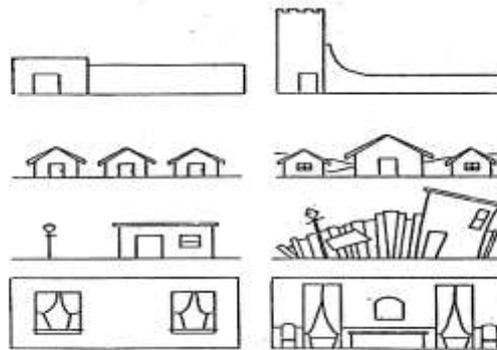
Figura 1 - Líneas activas o pasivas.



DESARROLLO DE UNA COMPOSICIÓN GRÁFICA POR MEDIO DE CONTRASTES PROGRESIVOS

La primera disposición se basa en líneas horizontales paralelas. El segundo dibujo utiliza una línea que corta la horizontal. El tercero contrasta la recta con un círculo. El cuarto dibujo muestra otro contraste con la diagonal. Dando un paso más, este sencillo dibujo utilizará el contraste entre las masas de sombra y la luz, y luego los contrastes de color. Este mismo principio de planeamiento progresivo puede emplearse en la composición de la escenografía o de la acción dramática.

Figura 2- Uso de diagonales y curvas.



CONTRASTE Y UNIDAD EN LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA

Estos dibujos demuestran la forma en que un escenario incoloro y monótono puede volverse interesante mediante el empleo de contrastes vinculados por transiciones y otros elementos unificadores.

Figura 3 - Unidad con contraste

Dentro de la puesta en escena, existen elementos "descriptivos" y elementos "funcionales".

Los elementos *descriptivos* son aquellos que dan significación al entorno y a los personajes, ubican al espectador y hablan por sí mismos de la situación (escenografía, objetos, vestuarios, maquillajes, etc.).

Los elementos *funcionales* son aquellos que intervienen en la dinámica de la acción, al ser utilizados por los actores.

Algunos elementos *descriptivos* pueden, en algún momento, pasar a ser *funcionales*, en la medida que sean utilizados por los actores.



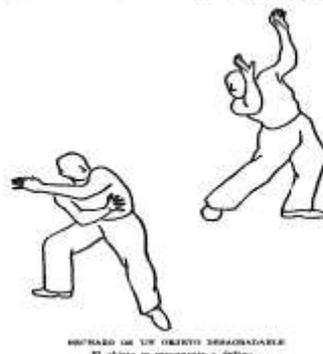
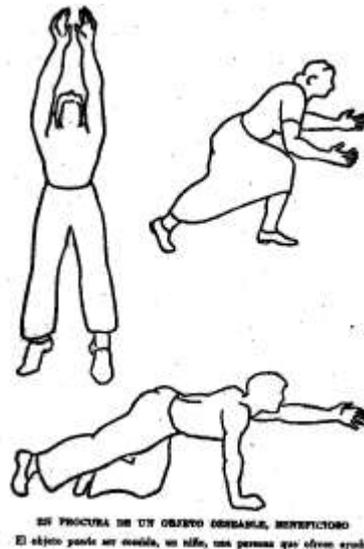
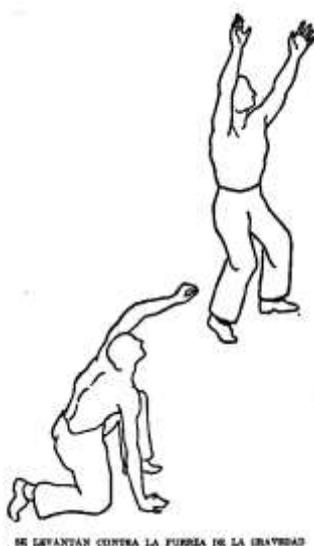
Por ej.: Un busto de bronce es un elemento descriptivo de un ambiente determinado (un colegio, una oficina pública, cualquier ambiente serio y protocolar), pero si es objeto de un robo, pasa a ser un elemento funcional, porque es utilizado en la trama de la obra por los actores.

La elección de los elementos visuales de la puesta debe tener en cuenta su "capacidad de descripción" y/o su "funcionalidad".

También la música o los sonidos que se escucharán deben ser seleccionados y dispuestos criteriosamente.

Cualquier música que acompañe una escena está íntimamente ligada con los sentidos que queremos despertar en el espectador. Lo importante es hacer la elección y la disposición en escena y tener en claro "por qué" lo hacemos, poder fundamentar nuestra decisión.

Las siguientes figuras ilustran la composición visual en el actor.



### CUADRO DE SIGNOS VISUALES Y AUDITIVOS EN EL TEATRO

	<u>Apariencia</u>	<i>Maquillaje</i> <i>Peinado</i> <i>Vestuario</i>
En el actor		
	<u>Expresión</u>	<i>Gestualidad</i> <i>Kinesia</i> <sup>3</sup> <i>Proxemia</i> <sup>4</sup>
<b>SIGNOS VISUALES</b> Forma - Color - Luz Textura - Volumen		
Fuera del actor		<i>Escenografía</i> <i>Objetos</i> <i>Iluminación</i>

---

	<u>Voz</u>	<i>Altura</i> <i>Intensidad</i> <i>Timbre</i> <i>Velocidad</i> <i>Entonación</i>
En el actor		
<b>SIGNOS SONOROS</b> Altura - Intensidad Velocidad - Timbre		
Fuera del actor		<i>Ruidos</i> <i>Sonidos</i> <sup>5</sup> <i>Música</i>

<sup>3</sup> Kinesia: disciplina que estudia el movimiento. En este caso se refiere tanto a movimientos como acciones del actor.

<sup>4</sup> Proxemia: disciplina que estudia las relaciones espaciales y de distancia entre cuerpos. En este caso se hace referencia a espacios y distancias entre actores, y entre actores y otros elementos de la puesta.

<sup>5</sup> Sonido: es cuando el ruido integra un sistema o hace sistema.



## Trabajo Práctico

### Sainete criollo. Contexto socioeconómico, cultural y político de la época

A comienzos del siglo XX, y como consecuencia de las camadas inmigratorias que recibió nuestro país, las grandes urbes (Buenos Aires, Rosario y otras) vieron transformar bruscamente la composición de su población. En pocos años el número de extranjeros era casi la mitad de la población total.

Una gran parte de ellos, de humilde condición económica, habitó los conventillos.

Allí convivieron personas de distintas nacionalidades con porteños y también criollos, hombres del interior que, atraídos por la necesidad de mano de obra de las nuevas fábricas, buscaron su lugar en la creciente urbe.

Sus historias de vida, sus anhelos y ambiciones más profundas, sus sentimientos, sus dificultades en una sociedad tan pujante como cruel, fueron registrados por el teatro, sobre todo a través de dos géneros que tuvieron como protagonistas a los inmigrantes: el *sainete criollo* y el *grotesco criollo*.

Nosotros vamos a ocuparnos acá del *sainete criollo*.

El sainete tuvo su apogeo entre 1890 y 1930. Era una pieza humorística, breve, que mostraba de un modo risueño las relaciones entre los personajes del conventillo.

Los conventillos eran antiguas caserones abandonados en la época de la peste (fiebre amarilla) o ex-conventos de retiro. Se alquilaban las habitaciones por separado, llegando a veces a vivir 4 o 5 personas en cada una, a veces hombres solos, a veces familias completas. Estaban organizados alrededor de un patio central al cual daban todas las habitaciones, y los servicios sanitarios y comedor eran compartidos.

Allí convivían inmigrantes con criollos y porteños, y dadas las precarias condiciones, el patio era el lugar de reunión obligado, y por eso la escena preferida del sainete.

En el sainete están pintados los estereotipos de todos esos personajes: *el inmigrante* (nunca faltaban italianos y españoles, aunque también judíos, turcos, y a veces también algún francés o alemán), *el malevo, guapo o compadrito* (porteño de malvivir, amigo de lo ajeno y de andar en barra), *la percanta* (muchachita humilde e ilusa, siempre al borde de caer en la prostitución por falta de otros recursos), *el criollo* (que mira al inmigrante con recelo porque lo considera muy ambicioso), etc.

La trama implica un conflicto amoroso que sirve de marco a la galería de personajes, e incorpora la música, a veces con presencia de músicos en vivo.

Sus personajes son estereotipos y exigen del actor una composición caricaturesca, exagerada, expresionista, a diferencia de las formas realistas de teatro.

*Alberto Vaccarezza* fue el más exitoso autor de sainetes, y entre los conflictos presenta muy graciosamente el de la dificultad idiomática, tal el caso del cuadro segundo de "*Tu cuna fue un conventillo*", que nosotros vamos a representar.

### TU CUNA FUE UN CONVENTILLO

Sainete en tres cuadros de Alberto Vaccarezza<sup>6</sup>

- Don Antonio: Y ahora que estame solos  
me va hablare con franqueza.  
Yo tengo uno metejone  
tremendo con la gallega  
que vive en la pieza ocho.
- Aberastury: ...¿Y de áhi?
- Don Antonio: Que ella no me lleva  
la contabeledá a mé.  
Por eso es que yo quisiera  
saber cómo hágono ostede  
per conquistar la mojiere.
- Aberastury: Es que pa eso, compadre,  
hay que “ser cho-cha-mu-pierna”...  
y hay que tener otra cara...
- Don Antonio. Ya lo sé... Hay que tenerla  
de fierro, como la tienen  
ostede. Pero no es esa  
la cuestión... Lo que yo quiero  
es que osté ahora me enseña  
come tengo que decirle...
- Aberastury: Entonces pare la oreja  
y siga el procedimiento  
sin alterar la receta...  
Usté catura al mosaico...
- Don Antonio: ¿El qué?...
- Aberastury: El mosaico, la percha,  
el rombo, la nami, el dulce,  
la percanta, la bandeja...  
¿Manya?
- Don Antonio: ¡Ah...sí!...sí. Ya comprendo...  
¡Qué abundante que e la lengua  
castellana!... Lo mosaico,  
la zanguane, la escopeta;  
con cualquier cosa se dice  
la mojiere.

<sup>6</sup> Alberto Vaccarezza, fue el más prolífico y exitoso autor de sainetes, un género ya de por sí muy popular. Sus sainetes más conocidos son *Tu cuna fue un conventillo* y *El conventillo de la Paloma*. También incursionó en dramas siendo uno de los más populares *San Antonio de los Cobres*. En 1930, en el término de un año, *El conventillo de la Paloma* superó las mil representaciones desde su fecha de estreno.

Otros destacados cultores del género fueron Roberto L. Cayol (*El debut de la piba*), José González Castillo (*Entre bueyes no hay cornadas*), Alberto Novión (*Don Chicho*), Florencio Sánchez (*Canillita*), Carlos Mauricio Pacheco (*Los disfrazados*). En las actuaciones sobresalieron las compañías encabezadas por Luis Arata y por Enrique Muiño-José Alippi.



Aberastury: La cata a ella...  
o no bien la vea pasar  
le bate de esta manera...  
¡Che, fulana, parate ahí!...  
Y en cuanto ella se detenga,  
Usté se le acerca y le hace  
este chamuyo a la oreja...  
Papurusa, yo te "roequi".

Don Antonio: ¿Yo te qué?...

Aberastury: ¡No sea palmera!...  
Yo te "roequi" es yo te "quiero"  
al revés...

Don Antonio: ¡Ah! ¡Qué riqueza  
de idioma!... ¡Cuando no alcanza  
hasta te lo danno vuelta!...  
¡Assasino de Quevedo  
e Cervantes de Saavedra!...

Aberastury: Papirusa, yo te roequi...  
Y si al fin estás dispuesta  
a trasladar el balurdo  
al bulín de mis querellas,  
batímelo de una vez  
¡y basta de andar con vueltas!...

Don Antonio: ¿Y si ella dice que no?...

Aberastury: Se la da de contundencia...

Don Antonio: ¿Y si se enoja?

Aberastury: ¡Mejor!...  
A la primera protesta  
se la da otra vez...

Don Antonio: ¡Madonna!...

Aberastury: Y verá si a la hora y media  
no es ella la que lo busca...

Don Antonio: ¡Ah, se me boscasse ella!...  
Má, ¿qué vedo?...

Aberastury: ¿Qué le pasa?

Don Antonio: Cercula per la ezquierda  
que allá viene lo mosaico...

Aberastury: ¿El qué?...

Don Antonio: El dulce, la bandeja, el rombo,  
la paperusa, lo baule, la escopeta...

## Lenguaje Dramático I

---

- Aberastury: ¡A ver cómo nos portamos!...  
A la primera protesta,  
ya sabe lo que le he dicho;  
se la da de contundencia...  
¡Atención que me voy! (*Mutis por la derecha. Pasa por al izquierda Encarnación.*)
- Don Antonio: (*remedando al compadrito*)  
Che nomaico... ¡parate ahí!
- Encarnación: ¿Es a mí? ¿A mí me llama?
- Don Antonio: Paperusa, yo te roco...  
Y si osté está preparada  
a levantar lo baulo...
- Encarnación: ¿Pero, en qué lenguaje me habla  
el señor que francamente,  
yo no le entiendo nada?...
- Don Antonio: Me haga el favor de escochare  
e suspender la insalada...  
o aquí nomás te la doy de  
contondencia...
- Encarnación: ¡Caramba!...  
¿Pero usted se ha vuelto loco  
o qué demonio le pasa?...
- Don Antonio: Lo que me pasa es que osté  
me ha tomado per la farra...
- Encarnación: ¿Tomarlo yo por la chungá?...  
¡Jesús! ¡Y cre usted esa infamia  
cuando bien sabe el aprecio  
que le guardo!...
- Don Antonio: ¿Y si lo guarda  
per qué no lo saca afuera?...
- Encarnación: ¿Y a qué decirle en palabras  
lo que mis ojos le han dicho  
más de una vez en la casa?...
- Don Antonio: ¿En qué idioma hablan sus ojos?...
- Encarnación: En el lenguaje del alma...
- Don Antonio: Su alma ha de ser japonesa  
perqué no le entiendo nada...
- Encarnación: ¿Y es que uzté no se ha enterao  
de que sí?...
- Don Antonio: ¿Qué sí?...



Encarnación: ¡Que sí!...

Don Antonio: Entonces, basta,  
y ni una palabra mase,  
Rombo, zaguane, besagra,  
osté se viene conmigo...

Encarnación: ¿Con uzté? Pero mi arma,  
¿es que cré que puedo hacer  
lo que a mi me dé la gana?...

Don Antonio: Osté se calla la boca  
e hace aquello que le manda  
so gavione... ¡E ya tambiene  
vamo puntiando!... ¡Qué tantas  
explicaciones!... Yo songo  
Roco Santonio Catanza,  
e se no te gusta el fiambre  
pasalo per la ventana...*(Aparece El Palomo, izquierda)*

Encarnación: ¡Válgame Dios...¡Mi marido!...

El Palomo: ¡Oiga uzté!...

Don Antonio: *(disimula.)*  
¿A mí me habla?...

El Palomo: Y es pa decirle que aquí  
están demás las palabras.  
Y ya que estamos de frente  
concluyamos esta farsa.

Don Antonio: ¡A todo estongo despuesto  
salga pato a lo que salga!...

El Palomo: ¿Uzté quiere a esta mujé?...

Encarnación: ¡Palomo!

Don Antonio: ¡Con toda el alma!...

El Palomo: Entonces...cargar con ella...

Don Antonio: ¿Qué dice?...

El Palomo: Que uzté la carga...  
y será pa toa la vida,  
que si llega a abandonarla  
sólo un minuto... le entierro  
tan hondo a uzté esta navaja  
que se van a precisar  
diez médicos pa sacarsea...

## Lenguaje Dramático I

---

- Encarnación: ¡Pero Jesús, mi Palomo!...  
¿qué dices?...
- El Palomo: ¡Que tú te callas!...  
Y vamos a ver ahora...  
¡si es un hombre el que te ampara!...  
¡Andando y uzté con ella!...
- Don Antonio: ¿Con ella?... ¡Pero qué extraña  
ocurrencia!... ¿Cómo quiere  
que yo haga esta macana?...
- El Palomo: ¡Uzté con ella, le he dicho  
y basta ya de patrañas!...  
o ahora mismo ha de probar  
el filo es esta navaja...
- Don Antonio: Ma no gallego... Si a osté  
yo no pienso hacerle nada...
- El Palomo: Pero a ella, ¿en cambio?
- Don Antonio: ¡Tampoco!...  
Si yo soy amigo suyo...
- El Palomo: ¿Amigo?...
- Don Antonio: ¡Con toda el alma!...  
Y perquè osté se convenza  
le voy a enseñar la carta  
que había escrito para osté...

*(Simula buscar la carta en el bolsillo interior del saco y dice por lo bajo):*

¡Guarda el arma!... ¡guarda el arma!...  
¡que viene lo vigilante!

*(Al darse vuelta El Palomo, le aplica una soberana bofetada y huye por la derecha)*

- El Palomo: *(desconcertado)*  
¡Mardita sea tu estampa!
- Encarnación: ¡Mi Palomo!, ¡que te pierdes!...
- El Palomo: No me sujetes Encarna...  
Que a éste ya ni el mismo Dios  
lo salva de mi navaja... *(Lo sigue, navaja en mano.)*

**FIN CUADRO SEGUNDO**



## **BIBLIOGRAFÍA**

- Castagnino, Raúl H.

*Teoría del Teatro*  
Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 4ª edición, 1984

- Marco, Susana y otros

*Teoría del Género Chico Criollo*  
Eudeba, Buenos Aires, 1ª edición, 1974

- Pellettieri, Osvaldo

*Historia del Teatro Argentino en las Provincias*  
Editorial Galerna, Buenos Aires, 1ª edición, 2007

- Selden, Samuel

*La Escena En Acción*  
Eudeba, Buenos Aires, 2ª edición, 1972

- Serrano, Raúl

*Dialéctica del trabajo creador del actor*  
Grupo Editor "Colección Teoría Teatral", Buenos Aires, 1981

- [www.inteatro.gov.ar](http://www.inteatro.gov.ar)

- [www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi2000/santa-fe-sur/rosario/teatro.html](http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi2000/santa-fe-sur/rosario/teatro.html)