

Sainete criollo. El teatro como forma de conservar la historia de lo que somos

Ariana Perez Artaso
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Entrevista, realizada en julio de 2025, a Santiago Doria: director, actor, dramaturgo y titiritero argentino.

Presentación

Multifacético, cálido y muy talentoso. Así es el prestigioso Santiago Doria. También es dramaturgo, docente, actor y titiritero. En 2007, fue declarado Personalidad destacada de la cultura de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Recibió una gran cantidad de premios, como el ACE de oro en 2017 y el Trinidad Guevara el mismo año. En 2022, el Fondo Nacional de las Artes reconoció su Trayectoria en Teatro, al igual que lo hicieron los Premios Teatro del Mundo en 2024.

Como director, estuvo al frente de un centenar de obras y hasta de espectáculos musicales de artistas como Lolita Torres. Entre los temas que lo apasionan brilla el Siglo de Oro Español, razón por la que fundó, en 2017, la Compañía Argentina de Teatro Clásico, con la que llevó a escena obras como *La discreta enamorada* de Lope de Vega, *El lindo don Diego* de Agustín Moreto, *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina, *Los empeños de una casa* de Sor Juana y *Églogas de amor* de Juan Del Encina.

Apasionado y estudioso del género chico criollo, estrenó en junio de este año la pieza *Allá por el Venititango*, escrita junto a Mateo Chiarino, con un elenco compuesto por el mismo Chiarino, Irene Almus, Andrés D'adamo, Mónica D'Agostino, Jorge García Marino, Carlos Ledrag y Jazmin Ríos.

La obra recupera fragmentos de textos de autores como José González Castillo, Alberto Vacarezza y Enrique Cadícamo, además de tangos, valses y rancheras que son bailados y cantados no solo por los actores y las actrices de la compañía, sino también por el público, cómplice de lo que sucede en el escenario.

Este estreno fue el disparador de la entrevista que sigue, en la que abordamos la historia del sainete criollo, su sucesor, el grotesco criollo, y cómo estos géneros laten en lo que podemos llamar el “ser nacional” de los argentinos.

Entrevista

¿Cómo nace en vos el interés por el género chico en general, y por el sainete criollo, este “género que nos pertenece”, en particular?

Desde muy joven fui amigo de Luis Ordaz, uno de los primeros historiadores del teatro argentino, por lo que estuve muy cerca de sus producciones.

En una de las charlas que ofreció sobre grotesco criollo, nos invitó a Osvaldo Terra-nova -que era un experto en grotesco- y a mí a hacer una lectura de una escena de *Stéfano*, de Armando Discépolo (1928). Se trató de la gran escena entre Stéfano y su discípulo Pastore - a quien interpreté-.

Ese contacto con Luis Ordaz fue lo que me hizo contactar con el mundo del sainete criollo, a ahondar y estudiar este género, que es una resultante del sainete español.

Para hacer historia, es necesario remarcar que los primeros trabajos que llegaron a Argentina fueron de compañías españolas en el siglo XVIII, cuando esto era el Virreinato del Río de la Plata. Las mismas trajeron títulos de Calderón de la Barca, Lope de Vega, Agustín Moreto y también de Luis Quiñones de Benavente, que era un sainetero del Siglo de Oro Español. Luego va a aparecer otro sainetero, Ramón de la Cruz, y la zarzuela en el siglo XIX.

Esa mezcla de lo que venía del Siglo de Oro Español, más la zarzuela y el sainete -ya un poco más moderno- de Ramón de la Cruz, incentivó a los nativos argentinos a decir: "esto hay que hacerlo, pero con una temática que nos pertenezca."

Así fue como se tomó la estructura del sainete español, que plantea piezas cortas, preferentemente jocosas, y en su mayor parte en verso, y se le dio temáticas de lo criollo. Si el sainete de Ramón de la Cruz tenía al Chulo como figura, y a Madrid como escenario, acá emergieron autores que comenzaron a pensar sainetes con compadritos situados en el Buenos Aires de ese entonces. Y como por esos años acá se estaba dando un fuerte movimiento

de inmigración, los recién llegados y los conventillos que pasaron a habitar fueron un gran material para que los autores pudieran hablar del lugar, de temas que le interesara a la gente de aquel entonces.

¿El circo criollo tuvo injerencia en la formación del sainete criollo?

Sí, tuvo cierta influencia, pero los dos espectáculos fueron de la mano. No se emparentan uno con el otro, nacen por distintos lugares. El primero lo hace como circo, pero a la familia Podestá se le ocurrió que podía hacer una pantomima de Juan Moreira a la que luego se le introdujo texto. Esto dio paso a lo que se conoce como circo criollo, cuya diferencia es, justamente, que tenía teatro además de animales, trapecistas o magos. Por eso tenía una pista y un tablado. Y es allí donde surge el personaje Cocoliche, que es retomado en los sainetes criollos.

¿El teatro puede pensarse como testimonio de la realidad? ¿Qué lugar juega en la construcción de lo que somos como pueblo?

Es un testimonio, teniendo en cuenta que el sainete criollo comenzó a tomar como personajes a esas personas que estaban bajando de los barcos. Pensemos que los inmigrantes traían sus costumbres, sus religiones, su “ser” del espacio del que venían. Esa fusión de razas que se dio acá, la unión de tradiciones es lo que derivó-en alguna medida-en lo que hoy es el “ser nacional”. Esa mezcolanza de gente de la que habla Armando Discépolo en sus obras fue decantando y conformando lo que hoy es la identidad de los argentinos.

Todos tenemos un poco de gallegos, italianos, turcos; de toda esa gente que se mezcló. Claro que el sainete criollo en ese momento reflejó una versión almibarada de la realidad de la época. Por ejemplo, el patio del conventillo, que era uno de los espacios recurrentes que aparecían en las tramas, no era tan colorido y hermoso como se lo pintaba en las obras.

El teatro sí se va a instalar mejor en lo que podríamos llamar “un mundo más real” cuando el foco sale del patio de conventillo y va hacia los interiores, hacia la habitación. Es

cuando aparece el grotesco criollo. Ahí ya no hay patio: todo es adentro, donde reina el de desarraigo, la miseria, la hacinación. Es otro mundo.

Podríamos decir que el sainete criollo toma un mundo más superficial, verosímil, pero más de juguete.

*¿Por qué elegís poner en escena en 2025 una obra como *Allá por el veintitangos*, que es un collage de diversos sainetes criollos, música y poemas?*

En 1983, hice un perfil muy parecido de lo que es la obra hoy. En 1995, formé una estructura más similar a la de ahora. Y hace poco, Mateo Chiarino me propuso hacerla con la Compañía Argentina de Teatro Clásico, con la que representamos en su mayoría títulos del Siglo de Oro Español, pero que también nos da pie a introducir clásicos argentinos.

La mezcla de *Allá por el Veintitangos* nos permite tomar varias cosas. Por un lado, tenemos las escenas de calle, como la de Mamerto y el Rana, personajes de *Entre Bueyes no hay cornadas*, sainete criollo y festivo que José González Castillo escribió en 1908. Por otro lado, aparecen las escenas propias de conventillo, como es la del tano Don Antonio y la gallega Encarnación, de *Tu cuna fue un conventillo*, sainete criollo de 1920, escrito por Alberto Vacarezza. También hacer algunos guiños a la realidad actual. Son textos de mucho tiempo atrás, pero cuando escuchamos la ranchera *¿Dónde hay un mango?*, que es de la década de 1930 y aparece en la obra, la gente se mira y dice, "¿cuándo lo escribieron, antes de ayer?". Son textos que hoy en día tienen vigencia. Al advertir eso nos preguntamos: "¿De qué nos están hablando?".

Por otro lado, al tomar a los personajes que Ángel Villoldo creó -Julián, un vago que siempre está de huelga, y Filomena, la mujer que lo mantiene-, damos una pincelada machista de la cual creemos que no hay que separarse. Al contrario, debemos incluirla cuando uno habla de esas épocas, sobre todo para invitar a la reflexión de cuánto se logró, cuánto falta por avanzar y defender. Hay mucho bajo la alfombra todavía.

Dentro del formato que tiene *Allá por el Veintitangos*, se les puede echar un manto de piedad a esos machistas porque resultan unos tontos. No tenemos intención de consentir su accionar. Buscamos criticarlo. Nadie quiere volver a eso.

¿Por qué en su momento de auge, el sainete criollo no fue considerado un “buen teatro”?

En esa misma época se desarrollaba lo que se llamó un teatro “más culto”. No tienen nada que ver Florencio Sánchez con Vacarezza. Los dos eran muy cultos, pero uno se dedicaba al teatro popular y el otro a un teatro ibseniano. No nos olvidemos de que, mientras hacíamos sainetes acá, estaba Stanislavski ya por Europa. En esa época había un mundo de distancia. Acá estábamos haciendo el *Conventillo de la Paloma* de Vacarezza y en Noruega, *Hedda Gabler* de Ibsen.

Eso hizo que una parte de la sociedad porteña mirara un poco de soslayo aquello que tuviera que ver con lo excesivamente popular y el sainete criollo lo era, llenaba teatros. Incluso cuando el género ya estaba la decadencia, llega *El conventillo de la Paloma* en 1929 y fue un éxito de mil representaciones. Impresionante. Seguía teniendo público.

A pesar de no ser bien considerados, los autores de los sainetes criollos sabían bien lo que hacían. Tomemos como caso las didascalías escritas en verso por González Castillo en *El retrato del pibe*: “Bulín bastante mistongo, aunque de aspecto sencillo, de un modesto conventillo en el barrio del Mondongo. Una catrera otomana, una mesa, una culera, un balde, una escupidera y cualquier otra macana que me pongan el salón sin cara de cambalache y uno que otro cachivache en uno que otro rincón. Un armario algo arruinado, encima de este un retrato y el escracho de un pebete vestido de Juan Soldado”. Un lujo. Maravilloso. Los saineteros sabían de verso.

La definición del sainete que da Vacarezza y que presentamos al principio de la obra, pertenece a *La comparsa se despide*, de 1932, dice así: “¡No se apure don mister! que voy a mandarle el resto pues debajo de todo esto, tan sencillo al parecer, debe el sainete tener, llenando su armazón, la humanidad, la emoción, la alegría, los donaires, y el color de Buenos Aires, metido en el corazón”. Está en décimas, la estructura versal que usaba Calderón de la Barca en *La vida es sueño*, por ejemplo. No son textos menores.

Y es un teatro tan popular que, aún sacado del momento histórico en el que fue creado, sigue teniendo candor, glamour, gracia, rítmica interna de los personajes. Estos, en alguna medida, son una especie de Comedia del Arte propia.

¿Cómo se da esta relación entre el sainete criollo y la Comedia del Arte?

Así como la Comedia del Arte tiene a Pantaleón, Colombina o Brighella, nuestra Comedia del Arte tiene -teatralmente hablando- al tano, el gallego y la gallega, el turco, el compadrito y demás.

¿De qué forma comenzó la decadencia del sainete criollo?

No la marcó el público por considerarlo demasiado popular. Se dio por los mismos cómicos. Llegó un momento en que hacer un sainete criollo era escribir tres o cuatro cosas y que el capo cómico de turno se encargara de lo demás, destruyéndolo a veces con sus improvisaciones.

El género fue desacreditándose también en función de su repetición. Los mismos saineteros empezaron a escribir como si fuera una fábrica de chorizos y eso le quitó calidad.

¿Existen sesgos del sainete criollo en el teatro actual?

El sainete criollo se dio en un contexto histórico. Es muy difícil aggiornarlo o darle una vuelta de tuerca porque esos contrastes que se daban entre un turco, un gallego, un italiano en ese patio de conventillo en 1920, necesita de 1920, necesita de ese patio. Hoy podríamos intentar hacer un sainete con la inmigración nueva en Argentina, con personajes peruanos, pero se perdería la esencia del género.

Lo que se podría hacer es lo que hicieron los criollos con el sainete español: tomar la estructura y armar una historia con dos japoneses, cuatro bolivianos, cinco paraguayos. Pero la resultante sería otra. La estructura se continuaría, pero no la esencia. Esta tiene que ver con lo que estaba viviendo esa gente, con la mezcolanza, la pobreza, el desarraigo, el no entenderse con el otro y la necesidad de asimilarse. Elementos que después se van a convertir en el “ser nacional”.

¿Por qué es importante que haya en cartel sainetes criollos en Argentina?

Porque hay -por lo menos- tres generaciones que no saben de qué se trata. Y el género es parte de ese “ser nacional” que mencionaba. Existe una identificación. Es importante su presencia para saber de dónde venimos. Que un millennial sepa qué es un sainete y qué era un tano o un gallego, y qué pasaba en aquel entonces sirve para volver a la raíz. Somos una mezcla de toda esta gente que se representaba con los personajes del sainete criollo. La mejor forma de mostrarles a esta gente del pasado y estos orígenes es a partir de su teatro.

El público de hoy tiene una memoria heredada o aprehendida. Sabés que este teatro te pertenece. Es como cuando alguien escucha un tango y lo reconoce por la radio, porque lo silbaba su abuelo o lo cantaba su papá.

Creo que el público argentino se sienta a ver un sainete y, sin que nadie se lo diga, sabe que algo que le es propio está pasando en escena. Por algún lugar te llega. A mí eso me parece muy interesante. La conmoción que suele generar tiene que ver con la ternura. Es un material entrañable. Y lo es porque está dentro de uno. Hay algo que te comunica.

De ahí se entiende el éxito que tuvo El Conventillo de la Paloma cuando la llevaste al Teatro Nacional Cervantes en 2010.

Sí, fueron cuatro temporadas con la sala a tope. Una fiesta popular con gente de todas las edades. Los grandes iban porque sabían de qué se trataba y los jóvenes iban a dejarse sorprender.

¿El uso del cocoliche o del lunfardo no separa a las nuevas generaciones de estas obras?

El lunfardo sigue existiendo, se resignifica, cambia. Montones de palabras que se usan a diario le pertenecen. En estas obras, la clave es comprender más que entender. La comprensión general de lo que está sucediendo es lo más importante.

En este sentido, ¿cómo se trabaja para llevar a escena un sainete criollo con actores y actrices jóvenes?

Cuando dirijo sainetes criollos, lo que le trato de transmitir a los actores y las actrices es que no nos estamos burlando del abuelo. Estamos jugando con el abuelo. Parece algo sutil, pero -desde el punto de vista de la actuación- es importante tenerlo en cuenta. No se debe de payasear al personaje del sainete criollo, sino darle alguna carnadura, que no pase por el ridículo, pero sí por lo ocurrente.

Y después, trabajo con tres planos: la forma, el contenido y el cuerpo. Primero, tenemos la forma, que es cómo está escrito el texto; luego, el contenido, que engloba el qué quiere decir todo eso que está dentro del verso. La forma siempre va a ser la misma. El contenido es lo relevante: te deja saber qué es lo que estás diciendo y qué está sintiendo el personaje. Si lo que el personaje dice tiene que ver con el amor, estará amando. Si lo que dice tiene que ver con la furia, estará enfurecido.

Nadie se entusiasma con lo que no entiende. Y por eso es importante que de vez en cuando haya un sainete criollo en cartel. Es algo que los teatros oficiales deberían tener en cuenta. No me refiero a hacer siempre lo mismo, pero de tanto en tanto sí, especialmente para no olvidarlo.

Dentro del género chico, el grotesco criollo suele tener obras en cartel regularmente. ¿Por qué no sucede lo mismo con el sainete criollo?

El argentino, y en particular el porteño, es nostálgico, triste, protestón, está más del lado del grotesco criollo que del conventillo del sainete. Esa incongruencia, esa inseguridad que tienen los personajes del grotesco criollo es la mayor clave del “ser argentino”.

Es lo que decíamos al principio: el conventillo del sainete criollo dibujada la fiesta, pero el grotesco criollo se mete en un mundo más en serio. Por eso perdura orgánicamente más. *Stéfano* nos está hablando a nosotros, de nosotros, de lo que nos pasa.

A mí me interesa mucho que estas raíces no se pierdan. Es importante recordarlas de vez en cuando. La crueldad tira para el lado de enterrarlo todo y que desaparezca. Y cuanto más estén a flor de piel, más difícil será borrarnos del mapa.

La importancia de que hoy en día haya en cartel una obra que retome al sainete criollo es que, además de ser un teatro entretenido y que atrapa, te hace pensar. Esa reflexión deja saber de dónde venimos y quiénes somos. Me gusta mucho cuando viene gente joven y se va habiendo descubierto algo que le pertenece.

© Ariana Perez Artaso