

Sobre la representación en Carlos Mauricio Pacheco. Aproximaciones para historizar el sainete criollo*

On the representation in Carlos Mauricio Pacheco. Approaches to historicize the “sainete criollo”

Federico E. Suárez

Resumen

A principios del siglo XX, el sainete criollo se constituyó como uno de los espectáculos predilectos de los sectores populares en la ciudad de Buenos Aires. Se trataba de un género teatral paródico, caricaturesco, con referencias al contexto inmediato y que pretendía la identificación del público con lo mostrado en escena. Aquí se estudia cómo se ha interpretado la representación de la realidad en el caso de uno de sus autores más relevantes, Carlos Mauricio Pacheco. Se examinan testimonios de dramaturgos coetáneos y diversos enfoques sobre el teatro argentino para contribuir al análisis historiográfico del género chico criollo.

Palabras clave

Teatro popular; Representaciones; Carlos Mauricio Pacheco; Historia cultural

Abstract

In the early 20th century, the “sainete criollo” (a one-act comedy play) was installed as one of the favourite shows for the popular sectors in the city of Buenos Aires. This genre portrayed a theatrical parody and cartoon style which described the surrounding context, aiming to resonate with the audience. The purpose of this study is to examine how this representation was interpreted in the case of one of the most notable playwrights at that moment: Carlos Mauricio Pacheco. For this purpose, testimonies of contemporary playwrights and different approaches to Argentine theatre are examined in order to contribute to the historiographic analysis of the popular theatre.

Keywords

Popular Theatre; Representations; Carlos Mauricio Pacheco; Cultural History



Recibido con pedido de publicación el 10 de abril de 2023

Aceptado para su publicación el 26 de junio de 2023

Versión definitiva recibida el 30 de noviembre de 2023

DOI: [10.35305/prohistoria.vi40.1782](https://doi.org/10.35305/prohistoria.vi40.1782)

Federico E. Suárez, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina; e-mail: fesuarz@untref.edu.ar

* Agradezco las sugerencias de los evaluadores anónimos de *Prohistoria* y el trabajo del comité editorial de la revista



Esta obra se publica bajo licencia Creative Commons. [Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Suárez, F. (2023). Sobre la representación en Carlos Mauricio Pacheco. Aproximaciones para historizar el sainete criollo. *Prohistoria*, Año XXVI, 40, dic., 1-23.

Introducción

Las transformaciones acaecidas en la ciudad de Buenos Aires a fines del siglo XIX producto del proceso modernizador encarado por los sectores dirigentes nacionales desde 1880 tuvieron un profundo eco en el ocio.¹ Entre los espectáculos de mayor relevancia se destacó el sainete criollo, un subgénero teatral que conoció su auge en el primer cuarto del siglo XX y alcanzó notable masividad (Pellarolo, 1997: 53).² Junto a otros espectáculos como los pochades, las pantomimas y los *vaudevilles*, el sainete integró el género chico criollo. Este segmento de la escena teatral rioplatense reunía obras cortas, cómicas o picarescas, donde se combinaban actos de destreza física con música y danza populares, con precios accesibles y la modalidad “por horas” o “de secciones” (el valor de la entrada –1 o 2 pesos usualmente– permitía asistir a una, dos o tres funciones consecutivas de los espectáculos ofrecidos por un teatro el mismo día).

Desde mediados de la década de 1890, el sainete criollo cobró un espacio de mayor notoriedad en el ámbito teatral porteño. Se trataba de un subgénero producto de las interacciones entre cierto teatro español y el circo criollo de fines del siglo XIX, sedimentado sobre una más antigua tradición escénica rioplatense que hundía sus raíces en la etapa colonial (Golluscio de Montoya, 1984). Fue tal su atractivo en el público, que entre el novecientos y los años veinte las demás expresiones del teatro por horas se vieron relegadas a un lugar secundario.³ Para ese momento, el sainete criollo constituía un pilar en el

¹ Jorge Liernur ha definido como “revolución urbana” al proceso de metropolización atravesado por la ciudad de Buenos Aires en los años del cambio de siglo por diversos factores: su crecimiento demográfico –187.100 de habitantes en 1869 y 1.575.800 en 1914–; la construcción del nuevo puerto entre 1886 y 1889; la interconexión con el resto del territorio nacional mediante la extensión de una densa red ferroviaria –compuesta de 2.400 kilómetros en 1882 y de 33.700 kilómetros en 1915 para facilitar la salida de materias primas hacia el mercado mundial–; el desarrollo de los servicios como tranvías y el suministro de electricidad; la complejización en las distintas formas de habitar, que combinaban las nuevas edificaciones en altura a la vez que los conventillos y las casas de inquilinato –con sus respectivos inconvenientes en materia de higiene y seguridad para habitantes y transeúntes–; último y no menor, cabe señalar la intervención de una “arquitectura del Estado” mediante la creación de variados dispositivos como escuelas, hospitales, presidios, a la vez que parques y *boulevards* (Liernur, 2010).

² Entre 1899 y 1925, el público teatral ascendió de dos millones y medio por año hasta llegar a los siete millones según los registros municipales. Durante las primeras tres décadas del siglo XX, se construyeron sesenta salas teatrales con una capacidad promedio de setenta butacas. Además, la actividad escénica tuvo gran circulación en el campo editorial: entre 1918 y 1923 convivieron al menos diez publicaciones periódicas referidas al teatro en la ciudad de Buenos Aires, cuyas tiradas oscilaban entre 5.000 y 10.000 ejemplares ofreciendo cada día de la semana al menos una revista teatral (Mazziotti, 1985: 82 y 1990: 74).

³ El sainete criollo reunió un público diverso compuesto en sus inicios por los inmigrantes trasatlánticos –en especial italianos y españoles, con una marcada costumbre a asistir al teatro–

desarrollo del “centro” como núcleo comercial para la actividad teatral de la ciudad de Buenos Aires, con eje en la avenida Corrientes y extendido desde Callao hasta el Bajo y desde Santa Fe hasta Avenida de Mayo (González Velasco, 2012: 29-32; Caudarella, 2016: 17).

Un abordaje del sainete desde la historia cultural no sólo atiende el desenvolvimiento de este tipo espectáculos en el marco de los sistemas teatrales argentinos, sino que habilita problematizar las relaciones entre teatro y sectores populares. Este trabajo se enmarca en un proyecto más amplio que explora las representaciones y negociaciones presentes en el teatro chico porteño como uno de los consumos culturales populares más importantes en el pasaje de siglo.⁴ El enfoque centrado en un autor, Carlos Mauricio Pacheco, responde a establecer los rasgos principales en que los sainetistas buscaron captar al público y diferenciarse en el seno de una actividad escénica que manifestó intensas competencias debido a la gran profusión de teatros, compañías y la masividad de su circulación. Así, es posible indagar de manera abarcativa sobre las formas y recursos utilizados para representar sobre el escenario la cotidianeidad de los grupos subalternos.⁵

Tras una experiencia como crítico teatral para los diarios *El Tiempo* y *Libre Palabra*, y un malogrado debut actoral en la compañía de Jerónimo Podestá, Carlos M. Pacheco se dedicó a la escritura dramática entre 1906 y 1924

y por los migrantes internos que tras llegar a una ciudad en plena transformación descubrieron en este género una familiaridad y atracción considerables (Pellarolo, 1997: 85-107; Golluscio de Montoya, 1984: 147-149).

⁴ Se entienden las representaciones en tanto que, siguiendo a Henri Lefebvre, permiten “explorar lo posible” (Lefebvre 1996, 26). Emiliano Sánchez analizó los alcances del concepto de representación como “un conjunto de formas teatralizadas y estilizadas mediante las cuales los individuos, los grupos y los poderes construyen, proponen e imponen una imagen de sí y de los grupos subalternizados”, cuya eficacia “radica en la percepción y el reconocimiento de los destinatarios y de la adhesión o la distancia con los mecanismos de persuasión puestos en acción” (Sánchez 2014, 235). La inclusión de representaciones que se identificaban más con el público que con los propios dramaturgos tiene que ver con una relación de negociación. El teatro no consiste en la voz unidireccional y sin interferencias del autor desde el libreto, sino que “es producto de intenciones colectivas, tanto en su creación como en su representación” (Greenblatt 2008: 143). Rastrear esta compleja relación e identificar cómo se produce permite conocer significantes de los grupos que intervienen en ella entendiendo que, como sostiene Stephen Greenblatt, “las obras manifiestan una energía social, su codificación se da a través de negociaciones, intercambios, compensaciones, pujas entre representaciones en competencia” (2008: 146). Dado que sería un objetivo demasiado amplio asir acabadamente cómo se tramita esa negociación, aquí se abordan las representaciones que efectivamente se muestran en escena.

⁵ Alicia Aisemberg ha descrito el sainete como un género de carácter misceláneo –en el sentido de mezcla– capaz de plasmar la diversidad cultural de los sectores populares a partir de llevar a escena su inserción social, sus formas de asimilación, sus conflictos y su relación con el espacio urbano mediante un “heterogéneo sistema de representaciones de los personajes” (Aisemberg, 2009: 193).

de manera ininterrumpida y con gran éxito.⁶ Su producción alcanzó aproximadamente setenta obras estrenadas, buena parte de ellas luego publicadas por las revistas especializadas. Sus sainetes fueron llevados a escena por las compañías teatrales más exitosas de la época y en las salas más importantes del circuito comercial porteño. ¿Qué lugar tuvo su producción artística en la escena porteña de principios del siglo XX?

Osvaldo Pellettieri ha definido el año 1906 como parteaguas en el desarrollo del sainete criollo a partir del estreno de *Los Disfrazados*, célebre obra de Pacheco, por dar lugar a la fase tragicómica del género. Ello suponía una “nacionalización” del sainete, un alejamiento de la estructura festiva tradicional que traía de su origen español. En la nueva vertiente criolla, se alternaban lo cómico y lo patético. Según Pellettieri, Pacheco cumplió un rol de innovador para esa estructura en formación (2008: 133-134). Marta Lena Paz ha señalado que Pacheco le imprimió “rasgos definitorios permanentes” al sainete criollo (Pacheco 1964:9). Es decir, se trata de un autor canónico al interior del teatro popular porteño, una pieza clave en su consolidación y cuya trayectoria ocupó los años más exitosos del sainete criollo.

Tempranamente José González Castillo prologaba una obra de Pacheco como el: “reflejo de esa amalgama de costumbres, razas y caracteres que determinan el lado sainetesco de la nacionalidad”.⁷ Por tratarse de una finalidad casi publicitaria es necesario observar cuidadosamente esas palabras. De todas formas, llama la atención que el punto fuerte para identificar al sainete sea su capacidad de reflejo, una muestra fiable, un recorte de realidad llevado al escenario. Varios años más tarde, y con un enfoque muy diferenciado como se verá más adelante, Lena Paz definió la producción autoral de Pacheco como la “crónica viva y comentada de Buenos Aires” (Pacheco, 1964: 9). Al unir el espacio que este autor ocupó al interior del género y los rasgos particulares de su producción, puede inferirse que sus estrategias representacionales resultan significativas para conocer el desenvolvimiento de esta teatralidad y su relación con el contexto histórico de su desarrollo. En tal sentido, cabe interrogarse acerca de cuáles fueron las formas y recursos del género chico para “representar” la realidad.⁸

Como puntapié para abordar esta cuestión puede entenderse al sainete en tanto una obra breve, con personajes típicos pero caricaturizados, cuyo

⁶ Una reconstrucción del frustrado debut actoral de Pacheco en Gallo (1958: 123). Para un relato diferente sobre el incidente cfr. Bosch (1969: 137).

⁷ “Prólogo”. *Teatro criollo*, año 1, volumen 5, abril de 1910, s/p.

⁸ La dinámica teatral en sí misma, por su alcance performático, implica que en este trabajo se utilice la categoría analítica de representación, simultáneamente, en dos direcciones: por un lado, su dimensión conceptual o mental –ideas, mecanismos, formas sobre la realidad expuestas en los libretos teatrales–; por el otro, en su sentido de teatralidad –la puesta en escena de una concepción o imagen sobre el mundo “real” o extra teatral–.

lenguaje remite a los sectores populares. La acción se desarrolla hacia conflictos manifiestos que evidencian críticas sobre el contexto social, mientras la trama combina escenas cómicas y sentimentales (Pellettieri, 2008: 328). Ello no implica señalar entre los objetivos del género una transformación de la realidad mencionada más arriba ya sea en clave contestataria ni reformista, sino, más bien, su parodización. Sumado a esto, algunos autores como Pedro E. Pico, Roberto Cayol, José González Castillo, Alberto Vacarezza y el mismo Pacheco, dotaron a su producción sainetera de “porteñismo”, entendido por Osvaldo Pellettieri como la “exaltación de la ciudad, de su música y, sobre todo, de sus barrios” (2008: 120). Entonces, puede inferirse que el sainete criollo se desarrolló como un género estrechamente vinculado a la realidad de los sectores populares urbanos de principios del siglo XX y con interés por representar ciertos aspectos de esa cotidianeidad y sus conflictos buscando exponer “la complejidad de la vida de los marginados, con sus alegrías y sus tristezas, con sus fiestas y devociones, con sus éxitos y fracasos” (Pellarolo 1997: 79).

Predominantemente, los sainetes de Pacheco parten del retrato de un lugar con la descripción de sus costumbres, contienen una serie de escenas cómicas que –a primera vista– se desentienden de la trama principal, pero confluyen en el nudo central de la obra y el desenlace suele ser repentino e infeliz, con acciones a menudo cargadas de violencia. Los derroteros de los personajes a la vez visibilizan situaciones sociales y los enredos amorosos o situaciones triviales sirven de excusa para mencionar conflictos que atraviesan la cotidianeidad de los sectores populares. Panaderos, marineros, obreros textiles y frigoríficos, herreros y otros trabajadores de la Buenos Aires en plena transformación constituyen en buena medida sus personajes –rasgo particular de sus sainetes–, además de los tradicionales compadritos, vigilantes, gringos y muchachitas pobres. El lenguaje sigue la norma del género, mezclando dialectos europeos con vocablos criollos, aunque en Pacheco este rasgo cobra especial dimensión llegando a ser de los sainetistas más destacados en cuanto al manejo del vocabulario de inmigrantes y arrabaleros.

Este trabajo se propone rastrear los lineamientos principales según los cuales se ha estudiado la producción dramática de Carlos M. Pacheco, a raíz de su peso específico al interior del teatro popular entre 1906 y 1924.⁹

⁹ La trayectoria autoral de Pacheco abarcó casi dos décadas entre su inicio en 1906 con el estreno de *Los Disfrazados* y su repentina muerte en febrero de 1924, con el autor en plena actividad. Se ha demarcado esa cronología ya que los análisis en torno a la relación entre obra y contexto en el caso de Pacheco no han establecido fases o periodizaciones más escuetas, por lo cual encarar el problema de la representación supuso contemplar esos dieciocho años. Esto no se encuentra exento de problemas, debido a las profundas transformaciones atravesadas a nivel político, económico y cultural en la sociedad porteña. En este trabajo, al no abordar el efecto de esas transformaciones sobre la producción de Pacheco, se optó por adoptar referencias tales como “principios” o “comienzos” del siglo XX para denominar al primer cuarto de siglo, entendiendo

Específicamente, cómo se abordó la relación entre sus sainetes y el contexto inmediato al que remitían, es decir, la representación de la cotidianeidad porteña mostrada en escena por Pacheco. Ello habilita identificar características particulares de este sainetista que permitan abordar las relaciones autor-público en el marco de un género con manifiesto carácter comercial y sugerir, entonces, cómo hizo reconocible su teatro ante el público. Desde la perspectiva de la historia cultural, y a partir de un estudio de caso, se pretende profundizar el conocimiento de la vinculación entre teatro y sectores populares.

Este artículo se organiza en cuatro secciones que recorren distintos enfoques y análisis sobre la representación del mundo extra teatral en el sainete criollo de Pacheco. Primero, se repasan los comentarios de otros autores teatrales en el marco de homenajes institucionales que suponían una historización del sainete posteriores al declive del género chico. Luego, se recomponen las interpretaciones ofrecidas en las historias “nacionales” del teatro argentino producidas entre las décadas de 1940 y 1950 que buscaban trazar el itinerario de las manifestaciones escénicas locales. El tercer segmento versa sobre los aportes ofrecidos por los estudios literarios entre los años sesenta y ochenta, enfocados en el análisis textual y formal del teatro popular. Por último, se observan las contribuciones realizadas desde la historia cultural al estudio de las representaciones y la relación del teatro de Pacheco en el contexto de la cultura popular porteña.

Lecturas panegiristas: retrospectivas de colegas sobre Pacheco

Como sucede con la mayoría de los autores del género chico, son escasos los trabajos que se han referido a Carlos M. Pacheco en particular o que se hayan planteado examinar de manera detallada su producción.¹⁰ Usualmente, las aproximaciones historiográficas han prestado atención sobre el sainete como expresión incipiente del teatro argentino y las implicancias de ello, sin dar mucha importancia a los matices existentes entre los distintos autores.¹¹ Son escasos los dramaturgos que se desempeñaron como cultores del género chico y alcanzaron cierto reconocimiento o prestigio que excediera el clima de las

que el comportamiento de las manifestaciones artísticas y la trayectoria puntual de Pacheco rebasan los marcos de las periodizaciones tradicionales ya no se disponen de periodizaciones historiográficas que abarquen satisfactoriamente esa trayectoria: los puntos extremos de la cronología desbordan tanto el orden oligárquico como los años de entreguerras.

¹⁰ Por ejemplo, si bien pertenecen a momentos historiográficos distintos, tanto Mariano G. Bosch en su *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá* editada por Solar/Hachette en 1969 (su 1ª ed. data de 1929) como Ernesto Morales en *Historia del Teatro Argentino* publicada por la Editorial Lautaro en 1944, se refieren al teatro nacional durante el primer cuarto de siglo XX y tratan el sainete criollo sin dar importancia a Carlos M. Pacheco.

¹¹ Algunas de las contadas excepciones han sido, como se verá más adelante, los casos de Ordaz (1957), Gallo (1958) y Marco et al (1974).

primeras décadas del siglo XX en los estudios sobre el teatro rioplatense: podría mencionarse a Nemesio Trejo, Alberto Vacarezza, Armando Discépolo y, en menor medida, Ezequiel Soria y Enrique García Velloso.¹² Que los rasgos más distintivos de estos autores hayan excedido su producción sainetera –salvo Trejo y Vacarezza– demuestra hasta qué punto en las posteriores relecturas del género la función autoral no revistiera un especial punto de interés.¹³

Con alrededor de setenta obras estrenadas en menos de dos décadas entre las que se encuentran una gran cantidad de éxitos comerciales interpretadas por las compañías más importantes del teatro rioplatense, Carlos M. Pacheco tuvo un espacio nada periférico durante el apogeo del género chico criollo. Su sainete *Los Disfrazados* es sin dudas la obra de su autoría más editada y comentada, e incluso la única de la que se tengan datos sobre su reposición luego de la década del veinte. Pocos meses antes de su muerte, la compañía Carcavallo organizó un homenaje a Pacheco en el Teatro Nacional. El propio autor brindó la conferencia de cierre en torno a su producción artística. Allí, expuso cómo consideró que sus sainetes se nutrieron de la realidad y de qué modo pretendió realizar su representación “tratando en todas mis obras de salvar un aspecto moral o espiritual de esa alma anónima del pueblo” (cit. por Gallo 1958: 128).

No puede hablarse de un autor moralista, por lo cual es necesario ahondar en esta cita.¹⁴ Pacheco pretendía posicionarse como un autor capaz de

¹² Pueden enunciarse someramente las características principales de sus trayectorias que han concitado la atención de investigaciones teatrales. El caso de Trejo condensa un interesante pasaje desde la sociabilidad rural de las pulperías donde se desempeñó como payador para transformarse en un reconocido sainetista urbano; el sainete *El Conventillo de la Paloma* de Vacarezza alcanzó las mil funciones consecutivas en 1929, batiendo un récord incluso durante el declive del teatro chico además de llevar adelante una intensa actividad al interior del campo teatral; Discépolo cobró relevancia al constituirse como máximo exponente del grotresco criollo, género que atrajo no sólo un interés teórico en las décadas posteriores sino que su desarrollo influyó en los sistemas teatrales argentinos de las décadas siguientes; Soria, más allá de su función autoral, se destacó como director de actores en las compañías de José y Jerónimo Podestá sucesivamente y en la formación de actores desde distintas instituciones; por último, García Velloso alcanzó cierta fama alternando su escritura dramática entre el sainete y el drama, lo que le permitió trascender al género chico. Sobre el itinerario y la producción de estos autores véase Ordaz (1957), Gallo (1958), Bosch (1969) Marco et al (1974), Pellarolo (1997) y Pellettieri (2008).

¹³ Como se verá más adelante, los primeros abordajes historiográficos intentaron establecer las generalidades de las distintas expresiones teatrales sin dar demasiada importancia a las especificidades que pudieran hallarse entre los autores del género chico. En tal sentido, los “exponentes” suponían un camino a seguir para el resto de los dramaturgos, logrando llevar a escena exitosamente las directrices del género.

¹⁴ Con “autor moralista”, se refiere a escritores cuyas tramas argumentales y acciones dramáticas responden a características morales de los personajes y donde éstas explican el desarrollo de las obras (conflictos, peripecias y desenlace). Ese estilo prevaleció en el teatro grande o culto más que en el sainete criollo durante el primer cuarto del siglo XX. En el género

encontrar algo valioso en el ambiente porteño y, sobre todo, capaz de representarlo llevando a escena los tipos que observaba en la realidad. Su punto de vista desnuda una superioridad del autor sobre su medio y lo reviste de una sensible preocupación al buscar escenificar aquella supuesta “alma anónima del pueblo”. Ahora bien, más allá de sus propias aspiraciones, ¿qué se decía en el ámbito teatral sobre este sainetista?

En 1940, el *Boletín Oficial* de Argentores publicó en su edición de octubre dos artículos referidos a Carlos Mauricio Pacheco: una nota biográfica –sin firma– y un texto de Alberto Vacarezza titulado “Recordando a Pacheco”.¹⁵ El comentario editorial se centró en un panorama general de la vida del autor: sus padres, la francesa Mariana Abramenda Canon y Agenor Pacheco, Secretario del Comando del caudillo riojano Ángel Vicente “Chacho” Peñaloza; el exilio de su familia al Uruguay tras el asesinato de Urquiza; sus estudios en el colegio francés de Juan Loncán; su desempeño como crítico teatral en el periódico *El Tiempo*; y una reseña escueta de su producción teatral.¹⁶ El rasgo más relevante de esta publicación es un reconocimiento al compromiso de Pacheco con la creación de Argentores y con la conquista del Derecho de Autor en 1911 que permitió a los autores cobrar el 10% de las entradas vendidas.¹⁷ Sin embargo, al día de hoy no se cuenta con investigaciones sobre la huelga de autores de 1911 ni es claro que Pacheco tuviera un rol especialmente decisivo en la consecución de este reclamo sectorial, sino que su injerencia radicó en formar parte de la junta directiva de la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos (Ordaz, 1957: 129).

Por su parte, Vacarezza ponderó en su artículo las características principales del teatro de Pacheco. En el plano que podría llamarse personal, el hombre detrás del autor, la referencia a la personalidad bohemia y melancólica de Pacheco se unen a la facilidad para imitar tonadas y modismos de los extranjeros. Ambos rasgos parecieran conjugarse a su vez en el retrato propuesto por el autor de *El Conventillo de la Paloma*, quien destaca cómo

chico, los trazos morales se identificaron mayormente con los sainetes vinculados a la actividad de los *cabarets* y las mujeres pobres que se sumergen en el mundo de la prostitución y las *varietés* porteñas. Véase los casos de *Los Dientes del Perro* (de José González Castillo y Alberto Weisbach), *El Cabaret-Montmartre* (de Alberto Novión) y *Armenonville* (de Enrique García Velloso).

¹⁵ La Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) se denominó así desde su conformación en 1934 hasta la actualidad. No obstante, en sus boletines institucionales se reconoce a sí misma como continuadora de la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos fundada en 1910, la cual se escindiría durante la década del veinte en el Círculo Argentino de Autores y el Sindicato de Autores para dar paso a la reunificación definitiva con la creación de Argentores en los años treinta.

¹⁶ La cuestión biográfica no presenta inconsistencias al compararse con otras reseñas, si bien de por sí la información sobre el autor es escasa véase Foppa (1968) y Pacheco (1964).

¹⁷ “Noticia biográfica”. En *Boletín oficial de la Sociedad General de Autores de la Argentina*, nº 28, octubre de 1940, s/p.

Pacheco vinculó sus sainetes con las calles de Buenos Aires a través de una “insaciable curiosidad” y una “fina penetración de psicólogo”.¹⁸ Respecto a su dramaturgia, Vacarezza lo describe de esta forma:

“El trazo de sus personajes, la ensambladura de sus tramas directas y sin rebuscamientos y la gracia de sus diálogos salpicados de giros pintorescos y donairosos, le dan un carácter tan peculiar que el menos avisado de los espectadores podría reconocer el estilo de su autor a los pocos segundos”.¹⁹

Otro autor teatral que se refirió a Carlos Mauricio Pacheco tras varios años de su muerte fue Vicente Martínez Cuitiño, quien pronunciara la conferencia “Imagen de Pacheco” en 1943.²⁰ Allí los detalles personales, la labor periodística y las anécdotas pintorescas son la excusa para luego dar lugar a un interesante análisis acerca del carácter popular del sainete manifestado en la producción de Pacheco. El vínculo entre autor dramático de un género popular y su público –de cuya realidad cotidiana se nutren los personajes, ambientes y las tramas teatrales del autor– es utilizado como el prisma por el cual Martínez Cuitiño observa al sainete criollo y, a su vez, a Pacheco. La facilidad para incluir el lenguaje en el texto dramático y su conjugación con personajes y costumbres de reconocible matiz popular constituyen los elementos destacables del sainetista y del género haciendo que uno remita al otro y viceversa. En una suerte de tirantez entre el gusto “poco exigente” del público y la capacidad de Pacheco para representar hábitos y personajes de los sectores populares, la ecuación se zanjaría según Martínez Cuitiño:²¹

“Ya es bastante para quien no creía en sus piezas, hechas sin embargo con lo mejor de su potencial: la emoción. Embelleció muchos modelos comunes en los trajines del trabajo al darles consistencia teatral de caricatura o al volcarlos en moldes dramáticos de interés. [...] Amarró a sus escenas el pulular

¹⁸ “Recordando a Pacheco”. En *Boletín oficial de la Sociedad General de Autores de la Argentina*, n^o 28, octubre de 1940, 14.

¹⁹ “Recordando a Pacheco”. En *Boletín oficial de la Sociedad General de Autores de la Argentina*, n^o 28, octubre de 1940, 14.

²⁰ La misma fue editada por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro al año siguiente y el autor la incluyó de manera íntegra como un capítulo de su libro *Café de los Inmortales*, donde recoge anécdotas y perfiles de personalidades del espectáculo porteño de los años veinte centrandolo al reconocido café como escenario de sociabilidad para escritores, actores, músicos e intelectuales. El propio Pacheco se mofaba de esa sociabilidad, por ejemplo, en su sainete *Los Melenudos* al ridiculizar la bohemia de artistas que se negaban a escribir sainetes por su lógica comercial y usaban el cabello largo como rasgo distintivo de sus inclinaciones intelectuales (Lena Paz, 1961).

²¹ Para una caracterización acerca del público del teatro chico como poco exigente o de mal gusto que contenga las opiniones de autores y empresarios teatrales vertidas en diversos órganos institucionales y la prensa porteña, véase González Velasco (2012) y Caudarella (2016).

proteico de la clase netamente popular. Y lo fijó con sus adornos y defectos, con lo substancial de su pureza y lo auténtico de su sentir.” (Martínez Cuitiño, 1944: 32)

Tanto Vacarezza como Martínez Cuitiño, fieles ya a una nueva estética teatral más centrada precisamente en los personajes que en el ambiente o contexto de las tramas, señalan el mérito del teatro de Pacheco en la construcción de los personajes. Son colegas que revisan la obra de un autor de acuerdo con nuevas formas de hacer teatro y, décadas más tarde, aún encuentran puntos de conexión provechosos. La línea que se mantiene en ambos es un trato poco gentil hacia el público: el espectador menos avezado es capaz de distinguir la creación de un dramaturgo tan capaz, Pacheco despliega tal talento que incluso sin dar especial valor a sus propias obras logra reflejar la realidad de los sectores populares e incluso les brinda atracción estética.²²

Aun notando que ambos comentarios poseen un carácter panegirista, constituyen un claro testimonio de la revalorización del sainete hacia el interior del campo teatral en la década de 1940. Ese reconocimiento fue antecedido por la clausura que supuso en los años treinta el destrato simbólico hacia las teatralidades comerciales por parte del Teatro del Pueblo y la profunda declinación del género chico como espectáculo popular ante el avance del cine y el radioteatro.²³ Es difícil imaginar la revalidación de un autor abocado exclusivamente al sainete tanto durante los competitivos años veinte, con el ego acendrado de los escritores en actividad, como en la década posterior que supuso el ocaso del sainete como expresión artística dominante en la escena porteña.

Si bien las reseñas de colegas delinear ciertas características del teatro de Pacheco, para reconstruir el lugar de este autor en el campo teatral es necesario recuperar algunas investigaciones históricas dedicadas al estudio del teatro argentino y, específicamente, del sainete criollo. El campo historiográfico teatral en el caso argentino presenta a su vez ciertas limitaciones que merecen ser demarcadas. Pellettieri (2000) ha señalado tres grandes etapas que englobarían la disciplina: una primera llevada adelante por autores como Mariano Bosch

²² Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano definieron como parte del clima del Centenario una idea de “comunidad de artistas” en la cual los escritores podían interpretarse entre sí, pero su público sólo podía relacionarse con los autores de manera mediada, sin comprender cabalmente qué expresaban los artistas. Publicados varios años después de la década del diez, en las nociones de Vacarezza y Martínez Cuitiño sobre Pacheco parece resonar un eco de ese gesto de oposición entre artistas y público, impulso decisivo en la formación de los llamados escritores profesionales (Altamirano y Sarlo, 2016: 165).

²³ La fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta en 1930 tenía entre sus motivos constituir un espacio alternativo a las teatralidades comerciales, ya que consideraba al género chico criollo como tosco y alienante, con la única finalidad de ganar dinero (Verzero, 2010: 2; Fukelman, 2017: 48). Sobre el declive del sainete frente a otras actividades masivas como el cine y el radioteatro, véase González Velasco, 2012: 224.

(podría sumarse aquí a Juan Pablo Echagüe y Octavio Palazzolo) entre 1910 y 1930, marcada por las impresiones de los autores sobre un teatro del que eran historiadores y, a la vez, espectadores; una segunda que tuvo lugar durante la década de 1940 con autores como Ernesto Morales, Raúl Castagnino, Arturo Berenguer Carisomo y Luis Ordaz en la que convivieron enfoques bio-bibliográficos apegados a la cronología y una postura más afín a la de Pellettieri, que denominó “historicista”, donde la temporalidad y el contexto socio-político influyen sobre el hecho teatral; finalmente, la última etapa sería la emprendida tras la recuperación democrática y extendida hasta la década de 1990, en el seno del Grupo de Estudios del Teatro Argentino donde el propio Pellettieri se desempeñó, denominada “neo-historicista” abocada a investigar los cambios y continuidades entre los sistemas teatrales buscando evitar encuadres que se centren en una sucesión de autores y obras.²⁴

En algunos puntos, esta periodización resulta insuficiente. Por cuestiones de espacio y temática, no pertenece a este trabajo un debate en profundidad acerca de las diferentes etapas historiográficas del teatro argentino. Sin embargo, se requiere problematizar algunas cuestiones del segundo momento, ya que allí se encuentran los primeros estudios que se ocuparon de Carlos M. Pacheco y su producción teatral. En principio, resulta necesario extender la cronología que cobija este núcleo de investigaciones para abarcar no sólo la década de 1940 sino también la siguiente. Esta ampliación responde a que los trabajos producidos durante los años cincuenta prosiguieron los lineamientos generales de los abordajes ensayados en el decenio previo. Por otra parte, ya que convivieron distintos propósitos historiográficos puede considerarse una denominación alternativa que intente agrupar el material publicado sobre la historia teatral en este periodo. Bien podría hablarse de una historiografía tradicional del teatro argentino, ya que concentra el primer *corpus* de investigaciones históricas acerca de las artes escénicas sentando las bases para las teorizaciones posteriores.

Las historias “nacionales” del teatro: autor definitivo y reflejo local

Una denominación no alcanza para definir un momento historiográfico. Entre sus particularidades huelga exponer sus límites difusos. No se trató de un campo desarrollado propiamente por historiadores sino fundamentalmente por críticos teatrales que articularon, en base a documentos, material de archivo, memorias y artículos de prensa, una historización del teatro argentino desde la

²⁴ Escapa a los alcances de este trabajo problematizar la utilización de conceptos como “historicismo” y “neo-historicismo” en el marco de los estudios teatrales argentinos y el sentido epistemológico en que dichos términos fueron utilizados por Osvaldo Pellettieri. Aquí se mencionan sólo como una denominación posible sobre las etapas en que pueden clasificarse los análisis históricos del teatro argentino.

colonia hasta los propios años cuarenta y cincuenta. En algunos casos, prevaleció un estilo más emparentado a la cronología fechando estrenos y la aparición de autores o actores, y en otros primó la distinción entre corrientes estéticas buscando definir las diversas expresiones artísticas. Como rasgo común, en las obras de este periodo predominaron la preocupación por los orígenes (centrado en analizar el teatro finisecular que explicara el devenir del campo teatral en la primera mitad del siglo XX) y la demarcación de un teatro “nacional”.²⁵

A esta historiografía pertenecieron los autores señalados por Pellettieri (2000) para la segunda etapa, aunque debe agregarse a Blas Raúl Gallo, Tulio Carella y Domingo Casadevall. Pensadas para un público amplio, no especializado pero sí educado, estas “historias del teatro” circularon en forma de libro publicadas por un grupo de editoriales como Quetzal, Solar/Hachette, Guillermo Kraft, Ediciones Leviatán, Ediciones del Carro de Tespis y otras, con algunas reediciones que contenían agregados pocos años después de la edición original.

Algunos aportes de esta historiografía tradicional del teatro argentino, al explorar el mundo del sainete criollo, corrieron el velo –al menos en principio– sobre la producción literaria de Carlos M. Pacheco. Uno de los primeros trabajos que prestó interés a este autor fue el llevado adelante por Luis Ordaz en *El teatro en el Río de la Plata* (1957) donde más allá del panorama general que sugiere su título el sainete criollo recibe una especial atención. La obra de Pacheco es reseñada a grandes rasgos, pero por sobre todo es realzado su carácter de figura distinguida dentro del mundo teatral porteño como autor prolífico y referencia obligada en el género chico. En ese sentido Ordaz afirma que Pacheco “lograría el sainete criollo auténtico y en cierta forma definitivo” (Ordaz: 1957:42) y que “con Carlos Mauricio Pacheco, el sainete, que aún poseía mucho de la técnica del género chico español, se adueñó definitivamente de lo nacional, se hizo criollo” (1957: 142).²⁶

Pero no es sólo la imagen de autor “definitivo” lo elocuente sino la caracterización de su producción teatral, ¿por qué Pacheco concentró en sí la máxima expresión de un género que existía antes de su irrupción en la escena porteña y sobrevivió algunos años a su muerte? En las propias palabras de Ordaz: “supo penetrar en la sensibilidad del pueblo y, sobre todo, reflejarla en sus matices más diversos con exacta precisión” (1957: 75). Al ser un género cuya mayor valía residía en la teatralización de la vida popular, un autor que explotara esa cualidad se transformaría en exponente de esa expresión artística.

²⁵ Entendido mayormente como rioplatense, para diferenciar los matices criollos de la actividad teatral de las influencias europeas sin que por ello revistiera un cariz anti-extranjero.

²⁶ Como se mencionó más arriba, ese carácter “nacionalizador” de Pacheco para con el sainete sería retomado luego por Pellettieri.

Por otra parte, al ponderar la diversidad de personajes, Ordaz encuentra en Pacheco un autor significativo por la gran cantidad de obras con temáticas diferentes y por la inclusión en los sainetes de un variopinto número de sujetos con sus dialectos, costumbres y apariencias que remitían al paisaje metropolitano porteño.

Con una preocupación más específica, Blas Raúl Gallo en su *Historia del sainete nacional* (1958) dedicó todo un capítulo para analizar el teatro de Pacheco. Además de comentar las obras más renombradas del sainetista uruguayo, sitúa a Pacheco como un autor que llegó a la cúspide de la producción sainetera y a la vez quedó a medio camino en el despliegue de un teatro más grande, acabado, a la manera del género dramático. También caracterizó su producción como “sainete dramático, pariente un tanto bastardo del grotesco italiano” (Gallo, 1958: 131). Dicha propuesta fue recuperada años más tarde por Marta Lena Paz (1962) y allí se percibe de forma incipiente la percepción de Pacheco como cultor del sainete en su fase tragicómica, según la definiera Osvaldo Pellettieri (2008: 131-145). Gallo retoma la idea ya mencionada por Vacarezza de situar la excepcionalidad de Pacheco en su capacidad de escritor y en su aguda observación, pero desarrolla esta visión de un modo más exployado y técnico que aquél. El crítico define a Pacheco como un artista que sin salir de la caricatura y la burla, a la vez que sin entrar en la profundidad del drama, tuvo gran capacidad para captar el habla y la práctica cotidiana del suburbio porteño y transformarlas en material de escenas que se desenvolvían entre risas y llanto. Pero que, sin embargo, no llegaban a verter sobre las tablas todo el peso de los conflictos sociales por la necesidad imperiosa del éxito comercial.

En cuanto al estilo de sus obras, Gallo diferencia a Pacheco del resto de los sainetistas por llevar su teatro hacia un “realismo crítico” en vez del “costumbrismo realista” propio del género chico criollo (Gallo, 1958: 127). Con esto se refiere a una mirada más profunda sobre la realidad y, en consecuencia, una representación más aguda de ella sobre el escenario. Por ejemplo, la acotación escénica en *Los Disfrazados* indica:

“No es el conventillo porteño sucio y complicado. Es un patio donde el autor toma sus apuntes de la vida popular sin necesidad de taparse las narices. Hay en el ambiente un cierto aseo, una alegría limpia de día de fiesta, que no se encuentra en las oscuras vecindades cosmopolitas. No es, pues, el conventillo propiamente”.²⁷

Luego, en ese patio que no es el verdadero conventillo, se desarrollan las acciones del sainete con un fuerte tinte de violencia y bullicio enmarcados en la festividad del carnaval. Allí sí pretende reflejar el clima de conventillo con sus

²⁷ *Los disfrazados*. En Pacheco (1964:15).

engaños y desengaños, enfrentamientos y desamores. Hay una crítica hacia el lugar real y en su representación altera algunas de sus características. El autor conoce al conventillo porteño existente y aclara que, en este caso, se reproduce en escena otro ambiente.²⁸ Sin embargo, se mantienen sus conflictos y tirantezas como “apuntes de la vida popular”. El escenario permite a Pacheco representar un mundo que él sabe bien distinto, y busca dejarlo claro. No se muestra el conventillo, pero sí la vida de conventillo.

Los estudios literarios: el texto teatral como observación directa

Entre la década de 1960 y 1980, la historiografía del teatro argentino experimentó un desarrollo en nuevas direcciones. Los intentos por narrar de modo totalizante el camino de las artes escénicas nacionales dieron paso a estudios más específicos, enfocados en períodos o autores puntuales y con los textos dramáticos en el centro de los análisis. Puede caracterizarse esta etapa como una historia realizada desde los estudios literarios. Ya no desde la propia crítica teatral, sino elaborada por investigadores del campo de las letras observando al teatro en su dimensión textual. La relación forma/contenido, dio lugar a nuevas problematizaciones definiendo y redefiniendo, por ejemplo, cómo son los géneros teatrales, qué es el costumbrismo, qué es el realismo y cómo definir estructuralmente al “teatro grande” o “chico” por elementos que excedan la duración del espectáculo y su inclinación hacia la parodia o el drama. Nuevamente, se trataba de interpretaciones con bordes difuminados, metodológicamente poco vinculadas a la historiografía, donde el hecho teatral explica el contexto y el hecho es, primordialmente, el texto dramático.

Este cambio también se vio reflejado en la circulación de los nuevos saberes, asociados ahora predominantemente a las publicaciones en revistas académicas dirigidas a lectores especializados. Los libros de esta etapa fueron editados frecuentemente por la Editorial de la Universidad de Buenos Aires (Eudeba) y el Centro de Editores de América Latina (CEAL), a menudo con el apoyo de organismos gubernamentales como el Instituto Nacional de Estudios

²⁸ El conventillo como vivienda de los sectores populares partió de la refuncionalización y subdivisión de viviendas antiguas que comenzó hacia la década de 1870. Allí se daba la cohabitación en una única pieza de familias o grupos de personas que provenían de un origen u oficio común, y en la que se compartían espacios como el baño y la cocina. Sus propietarios, para maximizar sus ganancias, avanzarían en la construcción sobre los patios huertos y azoteas de las propiedades para elevar la cantidad de inquilinos. El conjunto de estas situaciones redundaba en espacios privados de condiciones mínimas de higiene y seguridad para sus habitantes (Viñuales, 1984: 168). La referencia de Pacheco apuntaría a ese espacio como el “conventillo porteño”. Con todo, la vivienda característica de los sectores populares en el cambio de siglo habría consistido en la “casilla”, una construcción de dimensión escasa, a partir de materiales precarios y baratos, con posibilidades de agregación, sin fijación al terreno y edificada por sus propios habitantes (Liemur, 1984: 116).

del Teatro (INET) y el Fondo Nacional de las Artes (FNA). Mientras los artículos giraron en torno a temáticas, sujetos u obras de carácter más específico, los libros fueron el soporte elegido para la publicación de antologías que en muchos casos se abocaron a la publicación de material inédito permitiendo así el acceso a los libretos teatrales. Los estudios preliminares de estas antologías dan cuenta, además, de una mayor importancia otorgada a los textos en sí dejando de lado algunas cuestiones como la sociabilidad del campo teatral o las vinculaciones entre el empresariado teatral y los elencos, tan presentes en los momentos historiográficos anteriores. Por otra parte, un nuevo cambio que irrumpió en la historiografía teatral a partir de estas décadas fue la participación y preeminencia de investigadoras mujeres en diversos roles como curadoras, seleccionadoras, prologuistas y autoras académicas. Pueden mencionarse aquí los casos de Marta Lena Paz, Eva Golluscio de Montoya y Hebe Paulellio de Chocholus, quienes trabajaron cuestiones específicas del género chico criollo.

El abordaje más exhaustivo sobre la producción de Carlos Mauricio Pacheco fue realizado por Marta Lena Paz, quien llevó a cabo una bibliografía crítica publicada por el Fondo Nacional de las Artes en 1963. Este material reúne un minucioso estudio de todas las obras de Pacheco que llegaron a escena donde se consigna fecha y lugar de estreno, compañía, una reseña argumental, un breve análisis sobre los principales elementos dramáticos (personajes, trama, crítica, etc.), si el libreto fue publicado por las revistas teatrales y la recepción que tuvo en la prensa porteña.

La posibilidad de ver en conjunto toda la producción de un autor tan prolífico permite señalar algunas peculiaridades del teatro de Pacheco, como por ejemplo la interesante cantidad de piezas cuyo lugar de desarrollo es la campaña y las estancias bonaerenses siendo que el sainete criollo de principios de siglo XX fue, por excelencia, un género casi exclusivamente vinculado a lo urbano.²⁹ Al mismo tiempo, como si fuera la otra cara de una misma moneda, este panorama tan completo deja entrever el lugar especial que ocupaba para Pacheco la vida citadina de la Buenos Aires a principios de siglo. Sus obras no transcurrieron sólo en conventillos, cabarets o cantinas, sino que la calle y el vecindario cobraron relevancia y densidad. La llamativa suma de sainetes denominados según cuestiones –directa o indirectamente– barriales sugiere el interés del autor por alcanzar ante el público una identificación como el sainetista capaz de representar los distintos territorios porteños.

²⁹ El éxito alcanzado por Pacheco con sainetes como *Don Quijano de la Pampa* y *Las Romerías*, estrenadas en 1906 y 1909 respectivamente, muestran cómo la temática campera resultó atractiva para el público porteño, abonando las ideas de Prieto (2006) acerca de la circulación de un “discurso criollista” que permeó las expresiones literarias y dramáticas en Buenos Aires a comienzos del s. XX.

Como rasgos distintivos de la dramaturgia de Pacheco, Lena Paz señaló las reflexiones pesimistas realizadas por los “personaje-espectador” desde los cuales se evidenciaba el sentido simbólico de la pieza.³⁰ También, la “observación directa de la realidad” (Lena Paz, 1963: 14); una representación en escena que intenta trasladar de manera transparente –o al menos, sin exageraciones ni minimizaciones– lo que el autor percibía en la cotidianeidad porteña. Esta postura diverge con la idea hoy predominante de ver en el sainete una “carnavalización” de la realidad entendida como una inversión de lo acontecido en la realidad para ser puesto en escena a través de una caricaturización (Pellarolo, 1997: 19-20; Pellettieri, 2008: 328).

Similar en algún punto a lo sugerido por Gallo sobre Pacheco como autor a medio camino de llegar a un lugar notorio entre los escritores del género dramático, Lena Paz identificó en parte de la producción artística del sainetista uruguayo “prefiguraciones” del grotesco criollo (Lena Paz, 1962). La muerte del autor a mediados de la década del veinte truncó acaso el desarrollo de su dramaturgia hacia el género que cultivara de manera destacada Armando Discépolo en los años posteriores.³¹ Los rasgos que Lena Paz consideró como elementos germinales del grotesco criollo en el teatro de Pacheco son los vinculados a la profundidad de los personajes y la agudeza para representar la realidad con sus cambios vertiginosos como fuertes choques sobre la vida de los individuos. Añadido a esto, la fricción entre cómo se perciben los personajes centrales a sí mismos y cómo los interpretan el resto de los personajes: una dicotomía entre el yo verdadero/yo aparente, recurso muy presente en los sainetes de Pacheco (Lena Paz, 1962: 153). Identificar en Pacheco “prefiguraciones” de un género que pareciera haber consumado algunos elementos de su dramaturgia es una hipótesis interesante tanto sobre el grotesco criollo como sobre el mismo autor: aquellos rasgos que exceden al sainete criollo tradicional, pero a la vez no convergen en dramas definidos, pudieron ser los preludios de una estética teatral que llegó a la escena porteña un poco después.

La mirada de la historia cultural: representación de conflictos y personajes

Por último, vale detenerse en algunas ideas planteadas por Celia de Aldama Ordóñez en su trabajo acerca de las representaciones del italiano como

³⁰ El “personaje-espectador” también fue denominado en la crítica teatral sobre el sainete como “personaje embrague”, quienes a través de un temperamento reflexivo y cierta distancia con los conflictos que encarnaban los personajes principales tenían como función dramática manifestar el punto de vista del autor.

³¹ Para diferenciar el sainete del grotesco criollo, puede señalarse que el primero da preeminencia al ambiente donde se desarrolla la acción mientras que en el segundo la centralidad de la escena pasa por el personaje y su conflicto determinando el curso de la acción dramática (Lena Paz, 1962: 154).

“criminal” en el sainete *Los Disfrazados* de Pacheco. Principalmente, su hipótesis sostiene que a través de esta pieza se abrió un espacio de disensión en el imaginario teatral permitiendo polemizar y visibilizar discursos en pugna acerca de los inmigrantes y su criminalización (de Aldama Ordoñez, 2018: 410).³² El análisis pormenorizado sobre la construcción de los tipos extranjeros evidencia con mayor rigor la habilidad del sainetista para delinear personajes, una característica que ya había sido mencionada por críticos y colegas. La novedad de este enfoque es identificar una poetización a la hora de crear los personajes y su creciente variedad con la intención de modelarlos a través de un trabajo estilístico y de teatralización (de Aldama Ordoñez, 2018: 404).

En otros sainetes también puede apreciarse este punto. Téngase por caso *El diablo en el conventillo*, estrenado en 1916. Los vecinos sospechan que Quiñones (uno de los inquilinos) es el diablo, y que su presencia es responsable de las muertes repentinas en los alrededores del conventillo. Paralelo al clima de paranoia general, tiene lugar un conflicto familiar. Mateo (un tornero que trabaja extensos turnos en el taller) observa con fastidio cómo su esposa y su hija recorren el centro y conocen el mundo del espectáculo llevadas por Julia. La mala predisposición de Mateo, expresada en una actitud malhumorada y hosca cada vez que entra en escena, provoca acaloradas discusiones:

“Mateo– Seguí tapándoles todo. Andá nomás, teatro todas las noches. Esas relaciones de flores y sombrerete. Hacelas odiar la pobreza honrada en que viven. Que agarren la puerta. Esas señoras las protegen. Llevalas, son lindas, son jóvenes; llevalas al barrio de las vidrieras”.³³

Así descrito, hay una marcada intencionalidad en contraponer el interés genuino y “honrado” de Mateo por preservar a su hija Zulema de ser arrastrada hacia la frívola vida de la noche porteña.³⁴ El tornero, acusado de bruto y tosco,

³² La posibilidad de reconocer en la cultura popular porteña ciertas impugnaciones a los discursos hegemónicos en materia de nacionalidad e inmigración puede relacionarse –no de forma análoga pero sí con cierta familiaridad– con las ideas propuestas por Ezequiel Adamovsky acerca de la heterogeneidad étnica en la nación argentina visibilizada por el criollismo popular de los relatos folletinescos (Adamovsky, 2014: 51).

³³ *El diablo en el conventillo*. En Pacheco (1976: 107).

³⁴ La tensión entre centro y barrio, con una valoración negativa hacia el área céntrica de la ciudad como espacio de frivolidad y excesos, parece ir en sintonía con lo que Romero denominó “nueva cultura popular barrial”, surgida en la Buenos Aires de entreguerras. Esa cultura habría manifestado un conflicto este-oeste, en el que los barrios frontera se opondrían a una cultura popular tradicional representada por el centro –identificable con la calle Florida–. El surgimiento de esa nueva cultura, según Romero, se basaba en el ascenso social de algunos inmigrantes, la extensión de la cultura letrada y una creciente solidez estatal, elementos que posibilitaban una canalización del conflicto social por nuevos medios (Romero, 1990: 43). La cita de Pacheco sugiere la presencia del conflicto centro-barrio mas no los rasgos de esa cultura barrial basada en la movilidad social de capas medias ni en la expresión de conflictividades

habla con altura y metáforas para explicar su preocupación. Poetización y estilización. Finalmente, su hija desaparece a la salida de un teatro confirmando las suposiciones de Mateo.

La cuestión de fondo que conecta este abordaje con los previos es la indagación acerca de cómo es la representación de la realidad en el teatro popular. Dicho de otra manera, ¿en el escenario se encuentran los obreros, comerciantes, inmigrantes que habitaron Buenos Aires en el primer cuarto de siglo? ¿El diferencial de Pacheco consistió en lograr captar esas percepciones y plasmarlas en sus libretos o precisamente en dotar características que embellecieran esos tipos pero manteniéndolos en las disputas, trajines y desencantos de la vida porteña? De Aldama Ordoñez parece inclinarse por esto último. Mientras los personajes aparecen –según esta autora– idealizados, las circunstancias y espacios escenificados en los sainetes de Pacheco “acogen las vicisitudes de la vida argentina que le son contemporáneas” y “reprodujeron sobre las tablas situaciones que eran cotidianas en los ambientes porteños” (de Aldama Ordoñez, 2018: 401).

Es decir, los caracteres que aparecen en sus obras lo hacen con ciertos rasgos destacados intencionalmente por el autor, pero los conflictos y peripecias de estos personajes pretenden ser representados según el criterio de “observación directa” del sainetista uruguayo. Esa sugerente tensión expuesta por de Aldama Ordoñez permite realizar una lectura crítica de las fuentes que exceda un tratamiento estilístico o literario y reconstruya los modos en que cada elemento teatral llevó a escena percepciones de la realidad histórica. Dicha dualidad –personajes idealizados/conflictos representados de manera “real”– requiere, a la hora de examinar los libretos de Pacheco, analizar por un lado el estudio de los personajes (características, lenguaje, reflexiones, acciones y reacciones) y por el otro la mostración de los conflictos sociales, los sucesos cotidianos de los sectores populares, los lugares de paso o residencia y sus cargas valorativas.

Ese criterio habilita a problematizar las dificultades y posibilidades que reviste comprender la producción y circulación de las representaciones en un género teatral popular que tuvo como rasgo central la parodia y la caricaturización. Desentramar las percepciones y construcciones de sentido en los textos dramáticos requiere primero atender las huellas del autor, aún en el caso de un teatro notoriamente “de actor”.

Un balance sobre las representaciones más persistentes a lo largo de la producción de Pacheco da cuenta de una atención especial sobre la mostración de ciertos aspectos de la cultura popular porteña a principios de siglo. Vale visitar uno de ellos a modo de muestra. En un conjunto de sainetes del autor, se

sociales, sino la representación de ciertos espacios urbanos como portadores de un conjunto de valores culturales identificables.

escenificaban espacios específicos de la ciudad. Concretamente, algunos barrios que componían el sur tradicional de Buenos Aires y algunas zonas identificadas como el arrabal o bajofondo. Al explorar este conjunto de sainetes, se reconoce una percepción poco idealizada y de escasas inclinaciones hacia el pintoresquismo en la producción de Carlos M. Pacheco. Estos sainetes tampoco registran un reclamo de tono reformista a esa realidad, ya sea por intervención municipal o alguna organización local capaz de solucionar la cuestión de la vivienda ni de evitar el colapso por las tormentas. El común denominador para mostrar en escena el suburbio porteño es su carácter improvisado, precario y poco armonioso. Sumado a la persistente referencia a los fenómenos climáticos que ponen en jaque las endeble edificaciones, puede afirmarse que el carácter reflexivo del teatro de Pacheco se manifiesta sin miradas ingenuas al recrear los espacios suburbanos (Suárez 2022: 27-32).

La representación del barrio como territorio marcado por la escasez de recursos y poco atractivo, no da lugar a una automática condena de su idiosincrasia, sino que hacía posible la identificación del espectador con los personajes. Reconocer esto demanda no sólo considerar las tensiones entre idealización/mostración directa al interior de las tramas sino también examinar la importancia de sus elementos paródicos, caricaturescos y melodramáticos.³⁵ Dichos rasgos deben ser atendidos para historizar las representaciones volcadas en los sainetes, ya que su sentido y captación por el público se dieron en el marco de un teatro que remitía a su contexto inmediato con un carácter burlesco y descriptivo para habilitar la identificación de la audiencia con el espectáculo, no necesariamente con una dimensión contestataria o de intenciones reformistas sobre la realidad.

Conclusiones

Entre la variedad de espectáculos que conformaron la escena porteña finisecular, a mediados de la década de 1890 el sainete criollo comenzó a cobrar un espacio cada vez más notorio. Las obras de este subgénero teatral se caracterizaron por utilizar un lenguaje urbano y popular, apelar en sus escenas a la emoción y la comicidad en tramas melodramáticas, desplegar conflictos que remitían al contexto inmediato del espacio porteño y construir personajes estereotipados, fácilmente identificables con sujetos populares típicos del ámbito rioplatense de fin de siglo. La corta duración de las piezas –pensadas además para ser representadas en una misma noche junto a dos o tres obras más del mismo género o algún otro espectáculo musical– y la vocación por ser un teatro “para pasar el momento”, se manifestaron en una estructura sencilla

³⁵ El estudio de estas tensiones habilita ingresar al análisis de cómo se tramitan las negociaciones entre representaciones en competencia aludidas en la nota 2 –si bien no es competencia de este artículo como ya se ha mencionado–.

de conflictos explícitos y desenlaces concretos. El sainete criollo no habría tenido entre sus finalidades la transformación de la realidad. Se restringió, en cambio, a una crítica hacia ciertos aspectos de la vida porteña. El sainete buscó representar la realidad a través de su caricaturización y parodia. Los autores interpretaron la vida de los sectores populares –su público– en sus limitaciones y conflictividades.

Carlos M. Pacheco se mantuvo vigente durante los años de apogeo del sainete criollo con una trayectoria desarrollada ininterrumpidamente entre 1906 y 1924. Sus sainetes fueron llevados a escena por las compañías teatrales más exitosas de la época, en las salas más importantes del circuito comercial porteño y buena parte de su producción dramática fue publicada por las revistas especializadas e incluso en antologías muy posteriores. Diferentes abordajes han señalado en este autor una especial capacidad para la representación del contexto social inmediato y la facilidad para incluir en los diálogos los modismos y voces de la ciudad a comienzos de siglo. La dualidad protagonizada por personajes con matices exacerbados y conflictos reflejados con una pretendida transparencia sugiere un intento por llevar a escena, con la mayor fidelidad posible, extractos de la vida cotidiana de los sectores populares porteños. Esa realidad se cuela a través de las representaciones vertidas en el texto dramático.

Los distintos análisis ensayados acerca del sainetista respondieron, a su vez, a diferentes contextos de producción que signaron la historia del teatro argentino en base a metodologías, cargas valorativas y visiones estéticas sobre el teatro chico que modificaron las interpretaciones acerca de la representación en el sainete criollo. El recorrido planteado aquí distinguió algunas maneras de abordar la conexión entre lo mostrado en escena y la situación extra teatral.

Las perspectivas de la historiografía tradicional veían en los sainetes de Pacheco un reflejo directo de la realidad, la puesta en escena casi automática de la idiosincrasia porteña, a partir del vocabulario y la tipología de los personajes que significaban el cenit del teatro popular criollo. Los análisis embebidos ya en los estudios literarios, con una mayor preocupación por la dimensión textual del teatro chico, ampliaron esa “transparencia” de la escenificación de los conflictos sociales en las tramas de Pacheco como un adelanto de la estética del grotesco y con mayor interés por la construcción en sí de los sainetes.

Estos dos primeros encuadres interpretaron al sainete en general y la producción de Pacheco en particular, como un fenómeno artístico que en la representación reflejaba la realidad. Ya fuera en un sentido más pintoresco, como expresión testigo de los sectores populares locales aun desde la caricatura –la orientación de las historias nacionales–. O como una observación directa, capaz de reponer las vicisitudes atravesadas por estos grupos a partir de las notaciones presentes en los textos –la explicación de los estudios literarios–.

Ambos enfoques empero abordaban el caso de Pacheco por su pluma, el trazo de sus personajes y diálogos, bajo la conjetura de otorgar a sus sainetes una relación inmediata con la realidad.

Desde la historia cultural, se habilitó una problematización de la relación entre las piezas teatrales y el contexto al que referían. Ese enfoque examinó cómo eran las representaciones volcadas en los libretos; a partir de explorar la construcción de los personajes, las acotaciones escénicas y el desenvolvimiento de las tramas. De esa manera, es viable considerar las tensiones mostradas por los sainetes entre personajes estilizados o poetizados, casi embellecidos, y circunstancias mostradas con rudeza, remarcando las carencias y dificultades de la vida porteña para los sectores populares. Esto reconoce en los modos de contextualizar las piezas teatrales ciertas interacciones, no es un mero reflejo de los sectores populares, sino una lectura –mejor dicho una puesta en escena– que dialoga en un clima cultural con otras voces sobre los inmigrantes, los suburbios o el conventillo.

Considerar estos desplazamientos permite reconocer rasgos específicos y usos de sentido presentes en la producción autoral, incluso en un género marcadamente de actor. Una reconstrucción del lugar que este autor ocupó en el ámbito teatral y las características que hicieron reconocibles sus obras frente al público, permite luego indagar de manera abarcativa sobre las formas y recursos utilizados para representar sobre el escenario la cotidianeidad de los grupos subalternos.

Referencias bibliográficas

Adamovsky, E. (2014). La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del ethnos argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940). *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, tercera serie, (41), 50-92.

Aisemberg, A. (2009). El mundo popular en escena. En M.N. Koos, G. Fernández Chapo y A. Aisemberg. *Concurso nacional de ensayos teatrales Alfredo de la Guardia* (pp. 191-337). Instituto Nacional del Teatro.

Altamirano, C. y Sarlo, B. (2016). La Argentina del Centenario. Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos. En C. Altamirano y B. Sarlo, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 153-190). Siglo XXI Editores Argentina.

Bosch, M. (1929). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Editorial Solar/Hachette.

Caudarella, M. F. (2016). *La necesidad del espectáculo. Aspectos sociales del teatro porteño (1918-1930)*. Prohistoria Ediciones.

de Aldama Ordoñez, C. (2018). Conflicto y representación. El “tano” criminal en un sainete de Carlos Mauricio Pacheco. *Revista de Anales de Literatura Hispanoamericana*, (47), 399-411.

Foppa, T. (1968). *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Ediciones del Carro de Tespis.

Fukelman, M. (2017). Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires. En P. Alonso, M. Fukelman, B. Girotti y J. Trombetta (Comps.) *Teatro independiente: historia y actualidad* (pp. 47-66). Ediciones del C.C.C.

Gallo, B. (1958). *Historia del sainete nacional*. Editorial Quetzal.

Golluscio de Montoya, E. (1984). Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (42), 141-149.

González Velasco, C. (2012). *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Siglo Veintiuno Editores.

Greenblatt, S. (2008). La circulación de la energía social [trad.]. En C. Godoy e I. Laboranti (Comps.) *Historia y Ficción* (pp. 139-163). UNR Editora.

Lefebvre, H. (1996). *La presencia y la ausencia, contribución a las teorías de las representaciones*. Fondo de Cultura Económica.

Lena Paz, M. (1961). Para una revalidación de Carlos Mauricio Pacheco. *Universidad*, n°50, 61-82.

Lena Paz, M. (1962). Prefiguraciones del grotesco criollo en Carlos Mauricio Pacheco. *Universidad*, (54), 119-156.

Lena Paz, M. (1963). *Bibliografía crítica de Carlos Mauricio Pacheco*. Fondo Nacional de las Artes.

Liernur, J.F. (2010). La construcción del país urbano. En M.Z. Lobato (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Tomo V: El progreso, la modernización y sus límites 1880-1916* (pp. 409-463). Sudamericana.

Marco, S., Posadas, A., Speroni, M. y Vignolo, G. (1974). *Teoría del género chico criollo*. EUDEBA.

Martínez Cuitiño, V. (1944). Imagen de Pacheco. *Cuadernos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, (20).

Mazziotti, N. (1985). El auge de las revistas teatrales argentinas (1910-1934). *Cuadernos hispanoamericanos*, (425), 73-88.

Mazziotti, N. (1990). Bambalinas: el auge de una modalidad teatral-periodística. En D. Armus (Comp.) *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina* (pp. 69-89). Sudamericana.

- Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Futuro, 1957.
- Pacheco, C. M. (1964). Los Disfrazados. En C. M. Pacheco, *Los Disfrazados y otros sainetes*, (pp. 13-40). EUDEBA.
- Pacheco, C. M. (1976). El diablo en el conventillo. En S. Marco, A. Posadas, M. Speroni, y G. Vignolo (Sel.). *Antología del género chico criollo* (pp. 99-113). EUDEBA.
- Pellarolo, S. (1997). *Sainete criollo/democracia/representación. El caso de Nemesio Trejo*. Corregidor.
- Pellarolo, S. (2010). *Sainetes, cabaret, minas y tango. Una antología*. Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo. (2000). Las historias del teatro argentino. *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, S.l., v. 7, 224-232.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al director*. Galerna.
- Prieto, A. (2006) *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*. Siglo XXI Editores.
- Romero, L.A. (1990). Buenos aires en la entreguerra: libros baratos y cultura de los sectores populares. En D. Armus (Comp.), *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina*, (pp. 39-67). Sudamericana.
- Sánchez, E. (2014). Reflexiones en torno al concepto de representación y su uso en la historia cultural. *Question/Cuestión*, 1 (42), 228-41.
- Suárez, F. (2022). Barrios y sainete. Representaciones en el teatro de Carlos M. Pacheco (Buenos Aires, 1909-1923). *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, año 22, 22 (2), 23-43.
- Verzero, L. (2010). Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica. *Telón de fondo*, (11), 1-22.