



Barrios y sainete. Representaciones en el teatro de Carlos M. Pacheco (Buenos Aires, 1909-1923)

Federico Suárez
UNTREF
[fesuar@untref.edu.ar](mailto:fesuarez@untref.edu.ar)

Resumen

El sainete criollo constituyó un pilar clave en el mundo del entretenimiento porteño durante las primeras décadas del siglo XX. En este género, se mostraron representaciones sobre la vida cotidiana de los sectores populares con un carácter paródico y melodramático. Aquí se analiza un conjunto de sainetes de Carlos M. Pacheco, sainetista destacado del periodo, para distinguir las representaciones sobre la vida urbana y barrios específicos de la ciudad de Buenos Aires. En tal sentido, se abordan las indicaciones escénicas, tramas argumentales y parlamentos que dan cuenta de la representación material de los suburbios, la vinculación sujeto-ambiente y las tensiones entre permanencia y partida de los barrios.

Palabras clave: Teatro popular – Carlos M. Pacheco – Cultura urbana – Buenos Aires

Suburban areas and sainete. Theatrical representations by Carlos M. Pacheco (Buenos Aires, 1909-1923)

Abstract

During the early decades of the 20th century, the genre sainete criollo (a one-act comedy play) constituted a key role for the city's entertainment industry by representing everyday-life aspects of popular sectors, through a satirical and melodramatic style. The approach of this article is to analyse a set of sainetes by Carlos M. Pacheco – a notable playwright of the period- to highlight different representations about urban life and specific suburban areas from the city of Buenos Aires. In this sense, scenic directions, storylines, and dialogues that depict the reality of suburban lifestyles as well as the interaction between man and his surroundings and the constant pressure between deciding whether to stay or leave these areas, will be addressed.

Keywords: Popular Theatre – Carlos M. Pacheco – Urban culture – Buenos Aires

Recepción del original: 07/09/22

Aceptación del original: 25/11/22



Introducción

El análisis de las representaciones contenidas en el teatro popular permite conocer los modos en los que se representó el mundo espacial -particularmente los barrios- de los sectores populares en el contexto de las grandes alteraciones que para la ciudad de Buenos Aires supuso su proceso de modernización en la antesala del siglo XX, producto de su conexión al sistema mundial en calidad de ciudad-puerto y del despliegue de notorias intervenciones gubernamentales sobre el tejido urbano.¹ Como consecuencia de la entrada de divisas fruto de la exportación y la llegada de capitales extranjeros -principalmente de empréstitos- por un lado, y el arribo de inmigrantes provenientes de las regiones europeas más pobres y de migrantes de distintas partes del interior del país, por el otro, el aspecto de la ciudad capital varió sustancialmente durante estos años al punto de constituirse en el epicentro de una verdadera “revolución urbana”.²

El proceso de cambios y acomodaciones a nivel económico, político, institucional, demográfico y urbano tuvo eco en el ocio.³ Entre las opciones para aprovechar las horas libres de ocupaciones laborales, una de las más destacadas formas de entretenimiento fue el teatro. La escena rioplatense gozó de una notoriedad creciente para la sociedad finisecular, a juzgar por la gran cantidad de salas teatrales en la ciudad y obras estrenadas, la cobertura de los diarios con críticas y anuncios, la visita continua de elencos europeos hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial y la difusión de los libretos mediante publicaciones periódicas dedicadas al teatro.⁴ Aquí se examina uno de los géneros más representativos del teatro porteño durante el cambio de siglo, el sainete criollo, el cual reflejó en forma particular la aguda transformación de la ciudad de Buenos Aires.

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 en su mayoría cómicas o picarescas, donde se combinaban actos de destreza física con música y danza populares. Sus precios accesibles y la modalidad por horas completaban los aspectos principales de la oferta teatral propuesta a los grupos subalternos de la Buenos Aires finisecular. Tempranamente, el sainete criollo se destacó dentro del teatro chico convirtiéndose en uno de los entretenimientos preferidos de los sectores populares porteños desde la década de 1890 hasta bien entrados los años veinte, cuando el cine y el radioteatro lo desplazaron.⁵

¹Jorge Francisco LIERNUR, “La construcción del país urbano” en Mirta Zaida Lobato (dir) *El progreso, la modernización y sus límites 1880-1916*. Nueva Historia Argentina, tomo V, 2º edición, Buenos Aires, Sudamericana, 2010, pp.440-455.

²LIERNUR, “La construcción...”, cit. p.411.

³Silvia PELLAROLO, *Sainete criollo/democracia/representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1997, p.53.

⁴PELLAROLO, *Sainete criollo*, cit., pp.60-61.

⁵Carolina GONZÁLEZ VELASCO, *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012, pp.222-224.

Producto de una interacción entre el sainete español decimonónico y el circo criollo de la campaña bonaerense, el sainete criollo captó a su vez un público diverso compuesto en sus inicios por inmigrantes trasatlánticos y migrantes internos que tras llegar a una ciudad en plena transformación descubrieron en este género una familiaridad y atracción considerables.⁶ Si se toma en cuenta que para 1889 el número de espectadores era de dos millones y medio por año y para 1926 los registros alcanzan los casi 7 millones, puede visualizarse la relevancia de esta manifestación artística.⁷

Obras breves de desarrollo claro y entendible protagonizadas por personajes y el lenguaje propios de la Buenos Aires de principios de siglo, los sainetes presentaban la realidad de forma paródica y con ciertas críticas hacia el contexto social.⁸ Luis Ordaz lo ha definido como “color y captación de lo pintoresco dentro de lo popular”, siguiendo algunos lineamientos que los propios saineteros de principios de siglo defendían como la esencia del género.⁹ Estos rasgos permiten sugerir que las representaciones expuestas en este género circulaban entre los sectores populares, ya que debían ser inteligibles por el público.

Por otra parte, el sainete criollo -al igual que los otros subgéneros del teatro chico- tuvo desde sus comienzos un carácter decididamente comercial reconocido por los críticos teatrales de la época y por sus propios autores, quienes dependían económicamente del éxito de sus obras.¹⁰ Esa condición nos habilita a pensar que las representaciones existentes en los sainetes, además de circular entre los sectores populares, formaban parte de su propio universo representacional: ofrecían aquello que con seguridad aceptaría el público y por lo cual estaba dispuesto a pagar, buscando captar sus intereses, gustos y formas de relacionarse con la realidad.

La cuestión urbana, referida más arriba, fue tematizada en los sainetes. Los autores vieron la oportunidad de incluir en sus obras aspectos de ese proceso de transformación centrados en su impacto sobre los grupos populares porteños. Mejor dicho, en como entendieron que estos cambios afectaron la vida de esos sectores. Mientras las representaciones de las elites encuentran una variedad amplia de campos donde manifestarse, y quedar registradas, las de los sectores populares perduran en espacios más escurridizos, a veces poco accesibles.¹¹ Más que un sistema simbólico claramente identificable y estable, el universo cultural popular debe ser comprendido en tanto un conjunto de apropiaciones e

⁶PELLAROLO, *Sainete criollo...*, cit. pp.85-107 y Eva GOLLUSCIO DE MONTOYA, “Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense”, en *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°42, 1984, pp.147-149.

⁷Nora MAZZIOTTI, “Bambalinas: el auge de una modalidad teatral-periodística” en *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina*, Diego Armus (comp). Buenos Aires, Sudamericana, 1990, p.75.

⁸Oswaldo PELLETIERI, *El sainete y el grotesco criollo: del autor al director*, Buenos Aires, Galerna, 2008, p.328.

⁹Luis ORDAZ, *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Futuro, 1946, p.86.

¹⁰GONZÁLEZ VELASCO, *Gente de teatro...*, cit. pp.55-56.

¹¹Leandro GUTIÉRREZ y Luis Alberto ROMERO. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2007, p.33.

hibridaciones en los modos de enunciación, conocimientos narrativos y géneros novelescos/dramáticos de estos sectores y sus gustos.¹² Por esto, los sainetes conforman un prisma provechoso a la hora de aproximarse a las representaciones de estos grupos en la Buenos Aires de comienzos de siglo.

El objetivo aquí es analizar los sainetes a fin de examinar las representaciones barriales y las significaciones acerca de la cultura urbana de los sectores populares porteños que circularon en el teatro chico. Específicamente, en la producción de un autor relevante para la escena porteña e inclinado a recrear tipos, conflictos y peculiaridades de la vida barrial en sus sainetes. Esta aproximación a la cultura popular busca comprender sus rasgos, no como una mera reproducción del universo representacional de las élites ni a modo de un sistema autónomo, sino en el sentido de una relación intertextual donde los préstamos e interacciones son centrales y los participantes son múltiples.

Entre los distintos autores teatrales puede advertirse que conceden un mayor o menor lugar a ciertas representaciones como un elemento diferenciador de estilo. Se trata de una forma de hacer reconocible su teatro ante el público. En esta etapa, escogí para observar un conjunto de sainetes de Carlos M. Pacheco donde la temática barrial es fundamental: *La Ribera* (1910), *Barracas* (1918), *La Boca del Riachuelo* (1919), *El Otro Mundo* (1922), *El Arroyo Maldonado* (1922) y *La Tierra del Fuego* (1923). Estos sainetes fueron estrenados durante los años que abarcan la trayectoria de Pacheco, a saber 1906-1924, y editados en revistas teatrales como *Bambalinas*, *El Entreacto* y *La Escena* entre las décadas de 1910 y 1920 o en antologías publicadas varios años más tarde.

Sainetista destacado por colegas y críticos teatrales, su carrera como autor se desarrolló durante los años de apogeo del género chico criollo en Buenos Aires. Pacheco escribió obras para las compañías más relevantes de la escena porteña, tales como Vittone-Pomar, Muiño-Alippi y Parravicini. Entre los rasgos más distintivos de su producción literaria se ha señalado la capacidad para representar a los grupos populares a través de la inclusión de su vocabulario en los diálogos y de la conformación de los personajes.¹³ Tanto por las características propias de su teatro como por su lugar substancial al interior del ámbito teatral popular, resulta propicio analizar cómo fueron las representaciones contenidas en los sainetes de Pacheco para conocer qué podía ser decible -representable- en escena sobre los barrios porteños.

Aquí no se abordan cuestiones vinculadas a la recepción de este género teatral ni al proceso de decodificación de las representaciones, tampoco es un objetivo delinear una probable historia de las audiencias o públicos del teatro popular rioplatense. Mediante el estudio de las representaciones contenidas en los libretos

¹²Jesús MARTÍN-BARBERO, "Culturas populares" en Carlos Altamirano (comp.) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós, 2002, p.58.

¹³Blas Raúl GALLO, *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1958, p.75 y ORDAZ, *El teatro...*, cit. pp.72-76.

de los sainetes se busca interpretar cómo ciertas percepciones diferían, replicaban o rechazaban las ideas, imágenes y políticas que circulaban entre los sectores dirigentes en materia de cultura urbana porteña. Si bien estas representaciones son indirectas -quienes las incluyen al texto teatral son los autores, a menudo ajenos a los sectores populares- las características del género tensionan esta mediación ya que, como se dijo más arriba, hay un profundo interés por captar al público y lograr que éste se identifique.

Para analizar las piezas correspondientes a un género dramático que conjugó en sí una interesante relación de representación entre “real” e “idealizada”¹⁴, el artículo posee tres apartados en los cuales se abordan las significaciones acerca del espacio barrial en tanto sitio de la escena, las percepciones de los personajes sobre sus barrios y los conflictos que impulsaron a algunos de ellos a abandonar el suburbio. Los mismos, corresponden a tres áreas en las que se manifiestan rasgos de los vecindarios como ambiente del sainete: la materialidad de las construcciones y la vía pública; experiencias sensoriales vinculadas a las actividades desarrolladas en esos territorios; por último, referencias sobre la fisonomía de aquellas zonas que no forman parte del barrio o, mejor dicho, se oponen a él.

Escenificar los suburbios: el territorio como ambiente del sainete

Diferentes trabajos sobre la historia del teatro argentino han incluido una categoría definida como “ambiente” o “pintura de ambiente” para referirse a las formas, elementos y características utilizados por los autores como marco de los sainetes.¹⁵ En otras palabras, la representación del mundo donde se desenvuelve la acción teatral. Este aspecto de la producción dramática, la capacidad -o no- de los sainetistas para mostrar el “ambiente”, se examinó según lo verosímil que resultara a los ojos de los críticos y de quienes teorizaron sobre el género.

¿Cuáles son las huellas que permiten reconstruir aquella ciudad recreada en el sainete porteño? ¿Esas huellas guardan, a su vez, una relación con la ciudad transitada y habitada por el público del teatro chico? Como sugiere Jorge Francisco Liernur, las representaciones de la ciudad exceden a la configuración de totalidades o imágenes unitarias -sean éstas aceptadas o formuladas de maneras en mayor o menor medida explícitas-, más bien constituyen espacios y formas según las cuales esas reconstrucciones son imaginadas.¹⁶ Las escenografías, las notas e indicaciones de los autores, los parlamentos y la caracterización de los personajes, los hilos

¹⁴de ALDAMA ORDOÑEZ, Celia. “Conflicto y representación. El “tano” criminal en un sainete de Carlos Mauricio Pacheco” en *Revista de Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°47,2018, pp.399-411.

¹⁵Algunos ejemplos representativos son GALLO, *Historia del sainete...*, cit.; ORDAZ, *El teatro...*, cit.; y Marta LENA PAZ, *Bibliografía crítica de Carlos Mauricio Pacheco*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1963.

¹⁶Jorge Francisco LIERNUR, y Graciela SILVESTRI, *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993, p.217.

argumentales, la resolución de los conflictos y otros elementos de la acción dramática fueron, en un sentido, caja de resonancia para ciertas percepciones acerca de la vida urbana porteña.

El teatro de las primeras décadas del siglo XX presentó ciertas locaciones específicas como puntos de referencia o lugares comunes -por ejemplo, el cabaret Armenonville, o la mención de “La Nueva” para hacer referencia a la cárcel situada en Villa Devoto-, no obstante, son poco frecuentes las piezas que vinculen la trama con un espacio barrial determinado. En sentido estricto, lo convencional del sainete es situar las escenas en conventillos o locales comerciales (cantinas, negocios) sin dar relevancia a su ubicación en un lugar específico de la ciudad de Buenos Aires.

El caso de Carlos M. Pacheco resulta llamativo, dado que erigió como factores determinantes para la consecución de sus sainetes la relación entre los personajes con su medio, con su barrio, pero sin recurrir a las explicaciones higienistas de las que fue contemporáneo y que permearon en los argumentos teatrales de algunas obras de la década de 1910.¹⁷ Tras la epidemia de fiebre amarilla en 1871, durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX el sur de la ciudad quedó asociado a las pestes como una “zona maldita” por parte de los grupos dirigentes.¹⁸ Hacia la década de 1910, el “sur tradicional” -desde San Telmo hasta Barracas, incluyendo a La Boca-, pasó a ser el “sur incorregible” para el accionar municipal, ignorado por las intervenciones gubernamentales al ser considerado en un estado de decadencia tal que no podría ser reformado.¹⁹

Con apelaciones tangenciales al concepto de “pobre pero honrado” tan presente en la literatura criollista de principios de siglo, Pacheco expone en sus sainetes una interesante vinculación entre los personajes y los espacios donde se desenvuelven las acciones.²⁰ No hay una determinación del ambiente sobre los sujetos. Tampoco los personajes poseen un carácter o comportamiento asociado automáticamente a sus lugares de pertenencia. Pero, al mismo tiempo, Pacheco evita una idealización o redención de los suburbios porteños.

Los libretos de los sainetes incluyeron en sus páginas las acotaciones y notas de los autores que develan el carácter de sus percepciones acerca de los espacios donde

¹⁷Un ejemplo de esto es *En el barrio de las ranas*, de Enrique García Velloso, una obra dramática en la que el clima de miseria y suciedad del suburbio porteño signaba a sus habitantes, quienes no podían escapar al destino de mala vida marcado por habitar el mítico arrabal de la Quema de las Basuras.

¹⁸Graciela M. VIÑUALES, “Ideas y realidades de la arquitectura residencial en Buenos Aires a fines del siglo XIX”, en *Sectores populares y vida urbana*, Buenos Aires, CLACSO, 1984, p.164.

¹⁹Donde el poder municipal sí interviene es en el montaje de un “nuevo sur” como “espejo degradado del norte” en los alrededores de San Cristóbal Sur, cuyo gran hito es el emplazamiento del Parque de los Patricios, véase Adrián GORELIK y Graciela SILVESTRI, “San Cristóbal Sur entre el Matadero y el Parque: acción municipal, conformación barrial y crecimiento urbano en Buenos Aires; 1895-1915” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. E. Ravignani”*, Tercera Serie, núm. 3, 1º semestre 1991, pp. 88 y 94.

²⁰Sobre las temáticas tratadas por la literatura criollista, véase Adolfo PRIETO, *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006.

se desenvuelven sus obras. En un género donde directores, cabezas de compañía y empresarios teatrales (roles muchas veces desempeñados simultáneamente) definían un amplio abanico de las características del espectáculo que finalmente saldría a escena, las indicaciones de los autores solían ser muy detalladas en algunas cuestiones. En el caso los sainetes ambientados en barrios porteños específicos, pareciera que Pacheco buscó con especial afán imprimir su mirada en las primeras acotaciones escénicas para situar la acción, y ello cobra más relevancia si se tiene en cuenta que en estos casos el autor abandonó el clásico patio de conventillo sainetero.

En 1910, la compañía dirigida por Florencio Parravicini estrenó en el Teatro Argentino el sainete *La Ribera* con gran éxito. La escena, indica el autor, comenzaba en un bodegón del barrio de La Boca adornado con objetos náuticos y concurrido por marineros de varias naciones. El clima de la clientela sería de “algazara y sendas libaciones”, sumado a un músico encargado de “martirizar a Giuseppe Verdi”.²¹ Entre tanto, el foro tendría una gran puerta por la cual se divisaba el Riachuelo y una gran cantidad de mástiles. Del lado opuesto, un buque de carga con su chimenea y parte de su casco. Más adelante, en uno de los cuadros del sainete próximos al desenlace, la noche cae sobre la isla Maciel y la acción se desarrolla frente a la casa de Retano: “construida en madera en alto con el aspecto característico de esas viviendas que están al borde del río y parecen hechas con restos de naufragio.”²² Vincular la ribera del Riachuelo y el barrio de La Boca a la actividad portuaria y la presencia de extranjeros no resulta un hilo argumental sorprendente, más bien, refiere a la estética costumbrista del sainete. Como ha señalado Graciela Silvestri, ya desde el siglo XIX en la literatura y la iconografía, La Boca fue definida en tanto paisaje por su condición de puerto.²³ Una obra que pretende representar la barriada del sur porteño debe contar con referencias a la vida portuaria, al río, al bullicio políglota de los comercios que atienden a los marineros ultramarinos. Sí es una apuesta de Pacheco extraer al sainete del inquilinato y los días de fiesta, llevarlo al bodegón y las casas de la isla Maciel. Se altera la locación principal de las acciones dramáticas, pero se mantiene el sentido en que estos lugares amalgaman la experiencia ribereña.

Algunos años más tarde, Pacheco sorprendió al público con *Barracas*, un sainete que llevaba a escena huelgas, conflictos laborales y mitines políticos. La obra fue estrenada durante marzo de 1918 en el Teatro Nacional por la exitosa compañía Vittone-Pomar. Si bien la zona aledaña al Riachuelo resultó un ambiente familiar para los sainetes de Pacheco, la temática de *Barracas* fue algo disruptiva en la producción del autor ya que se trata de casi el único caso en que aborda la protesta

²¹Carlos M. PACHECO, “La Ribera” en *El Teatro Argentino*, año II, n° 31, agosto de 1920, s/n.

²²PACHECO, “La Ribera”, cit., s/n.

²³Graciela SILVESTRI, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012, p.219. El concepto de paisaje refiere a la comprensión de un lugar a partir de “identificar un fragmento ambiental como representante de una totalidad mayor” p.151.

obrera en el marco del primer gobierno yrigoyenista.²⁴ Al enunciar sus indicaciones para la escena, Pacheco estipula una “perspectiva de la barriada de Barracas; los puentes metálicos sobre el Riachuelo; los frigoríficos con sus grandes galpones y sus chimeneas”.²⁵ Un poco más al oeste que la tradicional ribera boquense, el panorama en la vuelta de Rocha es diferente, no sólo por la ausencia de los barcos en el puerto sino por el predominio que tienen las construcciones fabriles y los puentes. Ya no es el pintoresquismo la clave para representar al barrio sino sus atributos vinculados a la producción industrial y la ingeniería puesta al servicio de esa producción.²⁶ Vincula el territorio a la actividad fabril y eso permite que se presenten, a su vez, las realidades que se desenvuelven en ese ámbito como la protesta de los trabajadores y su organización para llevar adelante una huelga. No es algo que aparezca desacomodado, ajeno o extraño, sino que la escena da lugar a la acción que luego se desarrolla.

El ambiente portuario volvería a estar presente en la producción de Pacheco en 1919 con el estreno de *La Boca del Riachuelo* en el Teatro Ópera por la compañía Vittone-Pomar y con la participación de una reconocida actriz del género chico criollo, Olinda Bozán. La descripción del lugar desde el inicio es más sombría y menos ingenua que en *La Ribera*. Al indicar la escenografía, Pacheco dispone “perspectiva de casitas típicas de la barriada que aprietan su modestia y sus remiendos [...] viviendas que parecen hechas con pedazos de buques, restos de naufragios colocados en tierra”.²⁷ Y luego, tras una visita al centro de la ciudad en búsqueda de la atractiva noche porteña, Cándida, un personaje, exclama: “Ay La Boca [...] este montón de madera machimbrada y pintada de verde. Estos techos de zinc. Esta vida pantanosa, resaca del río”.²⁸ Nuevamente la imagen de un lugar construido en base a retazos y chatarra naval, pero como un factor que permite valoraciones negativas sobre la zona ribereña.

Unos meses más tarde, también en 1922, la compañía Carcavallo estrenó en el Teatro Nacional un sainete escrito por Pacheco y Alberto Vacarezza: *El Arroyo Maldonado*. Incluso en el caso de la coautoría, las representaciones existentes en esta obra resultan coherentes con las expuestas a lo largo de la producción del sainetero uruguayo. Aquí el arroyo se despliega como telón de fondo en un ambiente signado por la delincuencia y la miseria para cobrar relevancia con su crecida, signo de la imprevisible -e inevitable- tragedia que trastoca la vida cotidiana de sus habitantes. Las primeras escenas se desarrollan en el “patio de una casucha a orillas del Maldonado [...] La puerta que da a la calle es baja y se afirma

²⁴No hay un posicionamiento político del autor en referencia a la movilización obrera. En el sainete no se explicitan los motivos de la huelga ni se identifican políticamente a sus participantes, sólo es un elemento para caracterizar al barrio y desarrollar la trama argumental.

²⁵Carlos M. PACHECO, “Barracas” en *La Comedia Porteña*, año I, n° 26, septiembre de 1918, s/n.

²⁶Para un recorrido historiográfico sobre cómo los distintos tramos del Riachuelo constituyeron un paisaje y, específicamente, qué influencia tuvo la planificación y construcción de distintas obras públicas como los puentes metálicos véase SILVESTRI, *El color del río...*, cit.

²⁷Carlos M. PACHECO, “La Boca del Riachuelo” en *La Escena*, año VIII, n° 350, 12 de marzo 1925, s/n.

²⁸PACHECO, “La Boca del Riachuelo”, cit., s/n.

sobre el extremo de una empalizada de madera por detrás de la cual se dejará ver el arroyo que cruza al fondo como una línea borrosa”.²⁹ La precariedad de lo que se supone una barrera para evitar el desborde, la cercanía de las propias viviendas al curso del río y esa presencia marcada a la vista del espectador constituyen el ambiente para un sainete en el que cada vez queda menos lugar para el color alegre de fiesta o la comedia.

Al año siguiente -en 1923- se estrenó *La Tierra del Fuego* en el Teatro Avenida a cargo, nuevamente, de Vittone-Pomar. En un juego de palabras en referencia a la denominación que tenía el barrio de Palermo por su peligrosidad y el territorio insular donde se hallaba el penal al que eran destinados los delincuentes reincidentes y presos políticos, Pacheco lleva a escena no sólo el arrabal porteño sino también la penitenciaría de calle Las Heras y traza una línea de continuidad entre esos espacios: del arrabal de la “tierra del fuego” a la cárcel de Palermo, y de allí al penal de Ushuaia en “la otra” Tierra del Fuego. En este sainete, el autor pretende recrear el barrio principalmente a través de las características de los personajes y las acciones que encarnan. Son escasas las indicaciones técnicas o especificaciones sobre detalles del lugar. En las escenas que se desarrollan en la barriada de Palermo, Pacheco indica: “una calle de suburbio en el barrio denominado como la obra. La decoración presenta dos esquinas. A derecha del espectador, casita pobre con puerta practicable y a izquierda, en ochava, ‘Almacén y despacho de bebidas””.³⁰ La imagen de pobreza y negocios aparecía vinculada a la sociabilidad del vecindario. Al mismo tiempo se repetía la idea del barrio como algo estático, por eso Andrés tras escaparse de la cárcel y volver al lugar donde comenzó su caída exclama: “¡Mi barrio, Stéfano, mi barrio! Mirá que hace tiempo y todo está igualito [...] parecen los mismos pañales colgaos en los mismos patios”.³¹ Llamativamente, el barrio no se representa como un territorio excepcionalmente peligroso, sino que se resaltan atributos que lo asemejarían a otros suburbios.

Un repaso por las representaciones de barrios en este conjunto de sainetes permite reconocer 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 asociacionismo local capaz de solucionar la cuestión de la vivienda ni de evitar el colapso por las tormentas.³² El común denominador para llevar al escenario fragmentos del suburbio porteño es la precariedad de las construcciones, su carácter improvisado y poco armonioso. La notoria relevancia que da a la

²⁹ Carlos M. PACHECO, “El Arroyo Maldonado” en *El Entreacto*, año 1 n° 11, junio 1922, s/n.

³⁰ Carlos M. PACHECO, *Los disfrazados y otros sainetes*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, p.133.

³¹ PACHECO, *Los disfrazados...*, cit. p.137.

³² Para el accionar gubernamental la cuestión de las inundaciones en el tramo sur del Riachuelo significó un tema de intervención. Tras las sucesivas inundaciones entre 1911 y 1913, en septiembre de este último año fue sancionada la ley 9.126 por el Congreso Nacional. La misma preveía la rectificación del tramo inferior del río hasta el Puente La Noria (coincidiendo con el tramo adyacente a la Capital) con la finalidad de mejorar el drenaje de las aguas y solucionar las inundaciones en el sur de la ciudad. Sin embargo, las obras recién se iniciarían en 1922 (SILVESTRI, *El color del río...*, cit. pp.136-138).

“casilla” como vivienda popular, se condice con los análisis de Liernur que han señalado a estas construcciones como característica de los sectores populares en las zonas de La Boca, Pompeya y el arroyo Maldonado durante las primeras décadas del siglo XX. Los rasgos relevantes de este tipo de habitación fueron sus escasas dimensiones -pero con posibilidades de agregación-, la utilización de materiales baratos, su edificación por los propios habitantes, y una estructura sin fijación al terreno.³³ 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 románticas o ingenuas a la hora de recrear los espacios suburbanos.

Personajes que hacen al barrio, barrios que hacen personajes

Los sainetes de Pacheco ofrecieron variadas representaciones tanto de las experiencias sensoriales vinculadas a la vida diaria como de las actividades vinculadas a los barrios. Estas dos cuestiones se manifiestan, principalmente, en la construcción de los personajes y sus conflictos a través de los diálogos y la propia acción dramática. Las percepciones expuestas en las obras dan cuenta de la existencia de elementos más arraigados que otros en la visión general de Pacheco a la hora de llevar a escena los universos barriales. Contemplar las representaciones de la ciudad más cristalizadas en la producción del autor y aquellas más tangenciales permite un acercamiento capaz de reconocer la ebullición de sentidos en torno a la vida urbana en tiempos de profundas transformaciones, como lo fueron las primeras décadas del s. XX.

¿Cómo se relacionaban los personajes con sus “ambientes”? ¿Había lugar para impugnar el territorio de pertenencia o debía darse una relación idílica a pesar de las limitaciones materiales previamente abordadas? Pacheco dio importancia a vincular estas obras a barrios concretos y realizó su caracterización con mucho detalle. En los sainetes aparecen cruces entre el desenvolvimiento de los personajes y las tramas argumentales respecto a las barriadas porteñas. Esto es, la construcción de los personajes (historia, deseos, disputas internas, vocabulario) muestra relaciones con el barrio y éstas a su vez afectan el desarrollo de la acción dramática. Quedan entretreídas así tramas donde los propios personajes aportan representaciones y en ese marco se despliegan los acontecimientos -ya sea para confirmarlas o cuestionarlas.

Las percepciones acerca del panorama suburbano como sucio, desordenado y carente de atractivo se repiten en distintos sainetes, manifestadas a partir de representaciones asociadas a experiencias sensoriales o apreciaciones estéticas. En *La Ribera*, Stella se enamora de un pintor que busca inspiración para su arte en la Isla Maciel y decide abandonar a su prometido Batistín para cambiar la vida

³³ Jorge Francisco LIERNUR, “Buenos Aires: la estrategia de la casa autoconstruida” en *Sectores populares y vida urbana*, Buenos Aires, CLACSO, 1984, p.116.

boquense por la del centro de la ciudad.³⁴ El pintor, Enrique, se refiere de esta forma sobre su conquista amorosa: “Esa mujer no debe vivir aquí... entre este olor a brea y aceite... parece que además del amor que me inspira, fuera como un deber estético transportarla a otro medio”.³⁵ Y eso se suma a un comentario anterior de Faustino -personaje reflexivo de este sainete-, quien se dedica a deambular por la ribera luego de una ajetreada vida en el centro: “Yo decía que ésta es más flor de invernáculo que de riachuelo. Imaginate: leer a madame Bovari y casarse con un lancharo de La Boca”.³⁶ La belleza se presenta ajena, extraña al universo ribereño y su idiosincrasia. Apreciaciones similares se hallan en *La Boca del Riachuelo*, sainete algunos años posterior, donde Cándida luego de ser llevada de visita al centro por Atilio y Casaravilla -dos compadritos que pretenden seducir a ella y su amiga Rosalía- examina el barrio de La Boca donde vive y exclama: “Basura costanera. Humo, rondanas, fardos y gusto a sebo. Allá en el fondo, la eterna línea gris. Y aquí el pescado frito”.³⁷ El panorama portuario se asocia así a una valoración muy negativa en la visión de los personajes, no con un sentido de pertenencia sino con un rechazo que lleva a desear el éxodo hacia lugares diferentes.

Río arriba, llegando a la Vuelta de Rocha, Pacheco situó a uno de sus mayores éxitos de taquilla: *Barracas*. Una vez más, la imagen del río resulta nada favorable para la vida de los personajes que habitan el suburbio. La amenaza inminente de la crecida y el oscuro escenario que plantea la tormenta es tomado por Rocha para sacar a relucir su papel de héroe como rescatista, quien describe las horas que se avecinan:

El Riachuelo salido de madre, las madres prendidas a sus hijos, el Puente Alsina en tres pedazos, Nueva Pompeya, Piñero, las alcantarillas del Sud bajo el agua, todo el mundo en los techos... pidiendo socorro... mugidos de la hacienda que se ahoga en la tablada, paredes que se derrumban; el catrerío que se lleva la corriente.³⁸

Lo extenso de la cita se justifica en la compleja mixtura que expone el monólogo de Rocha. En medio de la lluvia y la tormenta, quedan mezcladas las múltiples actividades del barrio de Barracas con los puentes que comunican la ciudad con la provincia de Buenos Aires para el traslado de mercancías, el ferrocarril y los propios habitantes del suburbio. Lo único que parece ser exceptuado son los talleres fabriles, como si fueran la única estructura capaz de resistir al temporal.

³⁴Corresponsales extranjeros y periodistas e intelectuales locales en torno al Centenario daban paseos por los suburbios del sur de la ciudad. Adrián Gorelik se ha referido a estos como “excursiones excéntricas”, cuya finalidad era retratar los sitios alejados del centro tradicional y las zonas ricas de la urbe en búsqueda de captar el espíritu del arrabal porteño casi en clave de exotismo (Adrián GORELIK, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. 1ª ed. 3ª reimp., Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2016, pp.238-253).

³⁵PACHECO, “La Ribera”, cit., s/n.

³⁶PACHECO, “La Ribera”, cit., s/n.

³⁷PACHECO, “La Boca del Riachuelo”, cit., s/n.

³⁸PACHECO, “Barracas”, cit., s/n.

Ciertas representaciones que referían a la zona de La Boca vuelven a aparecer para describir el tramo industrial del Riachuelo. Eloísa está casada con Martín Chico, hijo de vascos inmigrantes. Mientras su esposo se encuentra plenamente entregado a la actividad sindical y la organización de una huelga fabril, ella discute con Rocha:

¿No siente usted que todo huele a grosería? Yo también amo la poesía y el canto... pero tengo que remontarme sobre estas aguas turbias del riachuelo y estos humos negros que empañan el cielo azul.³⁹

La belleza y las artes (antes la literatura, aquí la poesía y el canto) aparecen como elementos estéticamente ajenos al paisaje barrial, donde el río configura un espacio sucio, en color y en olor. Para describir el entorno, Eloísa continúa: “me veo otra vez atada a esta vida tosca. Entre gente ruda ¿eh? [...] yo no he nacido para esto”.⁴⁰ En este caso, el propio personaje se coloca por encima de su contexto y pretende salir del ámbito suburbano.

Algunas percepciones asociadas al espacio portuario o vinculadas al sur de la ciudad se reproducen con matices para describir diferentes barrios. Así, en *El Otro Mundo*, Élide ansía la vida céntrica de Aida y la compara con su realidad en las cercanías a la parroquia de San Nicolás:

...pañales colgados, tufo de guisos recocidos, griterío de la chiquilina, el pito de una fábrica, el pito del vigilante, el pito asfixiante de los tanos, el corralón, la jota de una gallega, milongas de los criollos [...] ¿A dónde vamos? Al almacén. ¿De dónde venís? Del almacén. Y otro día, y otra noche, y de cuando en cuando las campanas de la Asistencia.⁴¹

A las referencias sobre el olor y el ambiente desagradable aquí se suma el ruido como una característica del barrio. No se trata de una eventual molestia, sino que el bullicio persistente de múltiples situaciones se convierte en un rasgo de la vida barrial que a su vez combina un movimiento constante de personas y el transcurrir aburrido de una rutina monótona sin sobresaltos.

Sobre la rutina repetitiva de los espacios barriales también se refirió Pacheco en *El Arroyo Maldonado*. Allí, Puente Alsina y Tano Veintiuno convencen a un marinero italiano -residente de la zona y con buena posición económica- para alquilar un salón que oficie de milonga y casa de juegos. Con el negocio en marcha y los primeros resultados a la vista, Puente se jacta: “y esta cuadra que siempre fue una cortada muerta con salida al arroyo y que no supo de más ruidos que el grito de los vecinos en los desbordes, aura se agita que es un gusto y meta bocina de auto que arriba con timberos del centro”.⁴² Visto así, las prácticas y vivencias del centro al entrar en contacto con el barrio sacuden la quietud y la vida monocorde. No obstante, en ese supuesto tedio o monotonía conviven también el atorrantismo, la

³⁹PACHECO, “Barracas”, cit., s/n.

⁴⁰PACHECO, “Barracas”, cit., s/n.

⁴¹Carlos M. PACHECO, “El Otro Mundo” en *El Entreacto*, año 1, n° 4, 1922, p.10.

⁴²PACHECO, “El Arroyo Maldonado”, cit., p.13.

vida orillera y enredos amorosos. Persecuciones policiales, delaciones entre compadritos rivales, gestos de bondad inusitados y asaltos fallidos conviven a la vera del arroyo.⁴³

La representación de barrio calmo y calles tranquilas coexiste con las percepciones acerca del tumultuoso mundo de arrabal signado por los enfrentamientos entre compadritos en los mismos suburbios. En los sainetes de Pacheco, entonces, se reproducía una imagen del barrio como espacio de monotonía para la vida cotidiana pero frecuentemente sacudido por la irrupción en escena de disputas asociadas a conflictos amorosos o venganzas de rencillas anteriores.

Partir hacia el Centro

Ante las limitaciones materiales y la falta de atractivos por la vida barrial, muchos personajes -mayormente femeninos- se plantean partir del suburbio en búsqueda de nuevos porvenires. En esos casos, el destino es uno: el Centro. Es llamativo que en estas percepciones el lugar al que pueden - ¿pretenden? - aspirar los sectores populares para cambiar su medio sea la zona céntrica de la ciudad y no los vecindarios en crecimiento de la zona oeste.⁴⁴ Aunque los nuevos barrios se encontraban aún en proceso de loteo e incipiente edificación, se presentaban como una opción posible para acceder a la vivienda propia y alejarse de los suburbios más poblados como La Boca, Barracas, etc.⁴⁵ Además, el Centro ya resultaba costoso como lugar de residencia para los sectores de bajos ingresos desde comienzos de siglo por el aumento del valor de la tierra y la recaudación gubernamental a través de tasas municipales.⁴⁶ Mientras tanto, el norte pasa totalmente desapercibido en estos sainetes en un contexto donde las elites interpretaban la ciudad en clave norte/sur y el poder municipal aceptaba esa segregación espacial.⁴⁷ Ni siquiera son consideradas vías de escape -en forma de servicios personales o empleos que permitieran residir en las áreas acomodadas de la ciudad- hacia la zona considerada por los grupos dirigentes como reserva de civilidad en la Buenos Aires del Centenario.

⁴³Las acciones de este sainete reflejan la vida de grupos sociales definidos por Leandro Gutiérrez y Ricardo González como de “pobreza marginal”: personas que se desarrollaron por debajo del mundo del trabajo y fueron caracterizadas por su pobreza material y el desconocimiento de sus medios de vida en los años del cambio de siglo (Leandro GUTIÉRREZ y Ricardo GONZÁLEZ, “Pobreza marginal en Buenos Aires, 1880-1910” en *Sectores populares y vida urbana*, Buenos Aires, CLACSO, 1984, pp.234-235).

⁴⁴Si bien hasta 1910 se advierte una concentración de los sectores populares en la zona Centro de la ciudad, fundamentalmente en casas de inquilinato y conventillos, a partir de la segunda década del siglo tuvo lugar un proceso de dispersión hacia la periferia (LIERNUR, “Buenos Aires...”, cit., p.113).

⁴⁵Sobre el proceso de constitución de los nuevos suburbios tanto en el eje sudoeste como noroeste en la ciudad de Buenos Aires en torno al Centenario véase GORELIK, *La grilla y el parque...*, cit.

⁴⁶LIERNUR, “Buenos Aires...”, cit., p.110.

⁴⁷GORELIK y SILVESTRI, “San Cristóbal Sur...”, cit., p.94.

En ningún sainete hay referencias sobre una posible solución al hacinamiento o mejoras habitacionales para quienes parten desde el sur de la ciudad. Tampoco hay referencias a los espacios de la ciudad sobre los que el gobierno municipal intervino con vistas a un saneamiento de los sectores populares como destino alternativo. La deserción del barrio no constituye una contestación hacia la “incoregibilidad” del sur tradicional. Pareciera que la motivación de estos personajes para abandonar la vida suburbana no tiene que ver con la precariedad o la turbulencia orillera del suburbio, sino con cuestiones más vinculadas al ritmo de vida. Cabe notar, además, que el Centro para los años veinte ya se erigía como la zona de entretenimiento y ocio por excelencia para los sectores populares porteños, proceso en el cual la actividad teatral ocupó un lugar destacado.⁴⁸

La partida se presenta siempre como un escape, una huida de compromisos familiares y el abandono completo del barrio asociado a no pertenecer a ese territorio como un exilio predeterminado. Así, Stella argumenta: “Yo no he nacido para vivir en la ribera... Me escapo, todo será inútil”,⁴⁹ para huir junto a Enrique hacia el Centro, desechando su compromiso con Batistín. Una escena similar, algo más descarnada, se desarrolla en *Barracas* cuando Eloísa decide partir tras la fallida huelga organizada por Martín Chico, que concluye con su esposo herido de muerte. En ese caso, Pacheco indica: “(Silencio y relámpagos. Eloísa con un velo sobre la espalda, con precaución para no ser vista) - ¡Adiós Barracas! (Huye hacia el foro)”.⁵⁰ El cuidado de un esposo herido y la permanencia en el barrio de origen, por un lado, y el compromiso matrimonial de la hija de un comerciante con el lancharo boquense, por el otro, son reemplazados por un alejamiento del suburbio hacia el entretenido Centro porteño. Este conflicto de intereses, entre la vida barrial marcada por las expectativas ajenas sobre los personajes y la vida del Centro como libertad plena, es ilustrado de manera más clara en *El Otro Mundo* cuando García aconseja a Élide alejarse de San Nicolás:

La vida feliz de los que farrean [...] Ese Palermo, esos lagos, ese Armenonville. [...] Largue este mundo que no se ha hecho para mujeres como usted... Su mundo es otro. Teniendo como tiene la oportunidad.⁵¹

El quiebre más profundo que muestra Pacheco en los personajes que huyen hacia el Centro es privilegiar su futuro como un acto por entero individual, cortando sobre todo vínculos familiares. En ese sentido, se rompe la pertenencia con el territorio de origen y las relaciones que dan sentido a ese lugar para trasladarse a un ambiente que responde a otras lógicas.

Ahora bien, ¿qué los atrae tanto en el Centro de la ciudad? En *Barracas*, Rocha se mantiene firme en no abandonar la barriada pero al contemplar a Eloísa le indica: “Toma el 17 y se va para el centro... ¡Allí hay teatros, luces, vidrieras, y una punta

⁴⁸GONZÁLEZ VELASCO, *Gente de teatro...*, cit., pp.21-55.

⁴⁹PACHECO, “La Ribera”, cit., s/n.

⁵⁰PACHECO, “Barracas”, cit., s/n.

⁵¹PACHECO, “El otro mundo”, cit., p.10.

de cosas... No es flor de estos parajes”.⁵² La cita condensa varios puntos como la ajenidad de la belleza al suburbio y la atracción por la vida comercial y el espectáculo. No es el único caso, en *La Boca del Riachuelo* Casaravilla busca convencer a Cándida y Rosalía: “el caso es abandonar este caserío de madera, andar, loquear, reír. [...] Internarse en la ciudad. Lejos del bochinche de los guinches y los gritos, las sirenas y los pitos. El centro, vía Almirante Brown”.⁵³ Aquí se advierten más referencias a una vida licenciosa y distanciada de elementos que podrían referirse, a grandes rasgos, como el mundo del trabajo portuario. Por otra parte, se presenta al Centro como la “ciudad”, deslizándose que el suburbio en realidad no es parte de la vida urbana como la entienden estos personajes. Reforzando este punto, una impactada Cándida agrega: “Eso que hemos visto, eso es vida. El centro, los autos, el asfalto, los cafés.”⁵⁴ La disociación entre ciudad/barrio es una apreciación presente a lo largo de estos sainetes, en *La Ribera* (el estreno más temprano entre los analizados) Stella reflexiona:

me gusta mirar desde el balcón de la casilla o parada en algún casco viejo, la ciudad negra y maciza, hinchada de sombras que parecen atraerme... y, de pronto, quisiera ir hacia ella, cerrando los ojos, a hundirme en el ruido sordo y lejano... después pienso que mi vida está atada a la ribera y atravieso el riachuelo en el bote de Don Giacomito.⁵⁵

Desde una expresión nostálgica y poética, parece una imagen más condescendiente con el personaje y la intención de partir que los parlamentos vinculados a un deseo por las agitadas noches del Centro. En ese sentido, algunos sainetes describen la noche porteña en las calles céntricas como un espacio de relajamiento moral. Paulino, hermano de Stella, intenta volver a La Boca para aprovecharse del negocio de su padre y aunque no sea un interés genuino, dice: “no quiero volver al centro a esa vida de jarana y chupandina, quiero trabajar”.⁵⁶ Si bien el padre se niega, la idea de pretender convencerlo con esas palabras indica cómo podía identificarse desde la ribera el estilo de vida del Centro. En el mismo sainete, el reflexivo Faustino concluye: “feliz, compadre del que puede quedarse en la ribera como yo, al margen de la vida, sin internarse en el terreno tortuoso de las ciudades corrompidas. Huir de los centros pecaminosos, como yo he huido”.⁵⁷ Con todo, en cada caso quienes deciden irse del barrio finalmente huyen y quienes quedan en escena son los personajes dejados atrás, una imagen poco benevolente pero a la vez coherente con las características del género en el sentido melodramático.

Sólo en dos sainetes los personajes de Pacheco abandonan el barrio con un destino alternativo al Centro: *El Arroyo Maldonado* y *La Tierra del Fuego*. La primera obra plantea un conflicto de diferente naturaleza que las anteriores. Ya no se trata de emprender la partida hacia las luces céntricas sino de huir de las

⁵²PACHECO, “Barracas”, cit., s/n.

⁵³PACHECO, “La Boca del Riachuelo”, cit., s/n.

⁵⁴PACHECO, “La Boca del Riachuelo”, cit. s/n.

⁵⁵PACHECO, “La Ribera”, cit., s/n.

⁵⁶PACHECO, “La Ribera”, cit. s/n.

⁵⁷PACHECO, “La Ribera”, cit., s/n.

autoridades policiales. Títere intenta hacerse de un dinero producto de su último golpe para escaparse hacia Chile junto a Adelma y su hijo:

bajo aquel cielo extranjero tendremos más libertades pa' vivir y pa' querernos. Yo trabajaré desde la mañana a la noche si es preciso, pa' que no te falte nada y podamos educarlo al pibe. Yo no quiero que él se hunda como yo en este arroyo maldito, que ya parece correrme hasta en la sangre.⁵⁸

En este caso, abandonar el barrio es la clave para regenerarse y salir de un ambiente que se encuentra signado por la marginalidad al punto tal que los propios personajes vinculan el territorio a las prácticas delictivas. Ante el fallido golpe de Títere, Bonorino le entrega una suma de dinero para que pueda escapar de la policía: “para que se vaya lejos de este arroyo maldito y en ella se haga un hombre honroso; pa' que lo eduque a su hijo y aprenda a quererla mucho a esta santa”.⁵⁹ Aquí, partir del barrio no obedece a la consecución de un anhelo individual, sino que posibilita un nuevo comienzo para Títere y su familia.

Mientras tanto, en *La Tierra del Fuego* sucede algo llamativo. Andrés logra escapar de la cárcel y al volver a Palermo busca dar con Lucía. El motivo de su condena fue defenderla de un compadrito, pero él pretende retornar a las calles de Palermo aún enamorado. Sin embargo, ella se comprometió con Miguel (un acomodado vecino de la “tierra del fuego”) y, pese al reencuentro con Andrés, no decide abandonarlo. Su decisión implica también dejar el barrio ya que su suegro - un comerciante que alcanzó cierta fortuna por ser propietario de conventillos en Villa Crespo y por hacer negocios con la venta de papas en el mercado del Abasto - le obsequia a la pareja: “una casita con jardín en Villa Urquiza... que sin contar la medianera y contando la cloaca me salió diecinueve mil pesos”.⁶⁰ En este sainete, el motivo para dejar el barrio no es la regeneración ni perseguir un estilo de vida más atractivo sino una muestra de ascenso social hecho posible por un matrimonio. Es preciso aclarar que lo excepcional, respecto de los otros sainetes, es que ya no se trata de personajes que podrían identificarse con los sectores populares, sino que la familia de Miguel podría calificarse como parte de los sectores medios en ascenso durante la década del veinte.

Conclusiones

Las intensas transformaciones acaecidas en la ciudad de Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX repercutieron sobre el mundo material y simbólico de los sectores populares porteños. En ese periodo, tuvo lugar el auge de una expresión cultural que acaparó buena parte del tiempo dedicado al ocio y el entretenimiento de estos grupos: el sainete criollo. Las obras de este subgénero teatral se caracterizaron por utilizar un lenguaje urbano y popular, apelar en sus

⁵⁸PACHECO, “El Arroyo Maldonado”, cit., p.10.

⁵⁹PACHECO, “El Arroyo Maldonado”, cit., p.22.

⁶⁰PACHECO, *Los Disfrazados...*, cit., p.141.

escenas a la emoción y la comicidad en tramas melodramáticas, desplegar conflictos que remitieron al contexto inmediato del espacio porteño y construir personajes estereotipados, fácilmente identificables con sujetos populares típicos del ámbito rioplatense finisecular. La breve duración de las piezas y la vocación por ser un teatro pasatista, se manifestaron en una estructura sencilla de conflictos explícitos y desenlaces concretos. El sainete criollo no tuvo entre sus finalidades la transformación de la realidad. Se restringió, en cambio, a una crítica a ciertos aspectos de la vida porteña y 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.

Aquí se examinaron las representaciones barriales volcadas en un conjunto de sainetes de Carlos M. Pacheco que dan cuenta de la cultura urbana de los sectores populares porteños en las primeras décadas del siglo XX. En ellas, se reconocen maneras de decir o enunciar algunos territorios de la ciudad “creíbles” para el público del teatro chico en obras que buscaban mostrar su contexto social. Estos sainetes, estrenados entre 1910 y 1923, dan cuenta de interpretaciones alternativas -para nada contestatarias- sobre ciertas características y problemáticas del espacio urbano respecto de las señaladas durante los años del Centenario por las capas dirigentes.

Como se vio aquí, las representaciones sobre los barrios porteños se desarrollaron en tres ejes. En primer lugar, sobre la materialidad de las viviendas. Principalmente desde las acotaciones escénicas, los ambientes barriales se representaron en buena medida desde la aparición en escena de “casuchas” conformadas por chapas, restos de material naval y elementos variados que siempre redundaron en la precariedad y la miseria. En otros sainetes, los cursos de agua amenazan las casillas improvisadas y mantienen en alerta al barrio, imponen un ritmo propio según las crecidas y las lluvias. Se observa, con todo, una imagen de “pobreza honrada” en la cuestión material de los espacios barriales que se opone a las sucesivas comparaciones con el centro de la ciudad.

El segundo eje se refiere a las experiencias sensoriales vinculadas a los barrios. Mayoritariamente, pueden condensarse en torno al olor y el ruido. Desde los parlamentos, en repetidas ocasiones los barrios son representados por sus olores: el río, el aceite y la brea de los barcos, los pañales colgados, los guisos, la basura. Respecto al ruido, llamativamente los mismos personajes que anhelan huir hacia el centro, también representado como un lugar agitado, consideran un aspecto negativo el bullicio del suburbio. El “ruido de barrio” que los agobia es el de los vendedores, las sirenas de los barcos, el aglomeramiento de los inmigrantes gritando en sus propios idiomas. En suma, en el aspecto sensorial es donde los barrios son representados con mayor crudeza y sin atenuantes desde el autor. En ese sentido, puede decirse que no hay una validación pintoresquista del suburbio porteño. A Pacheco no le interesó ensayar una redención estética de los barrios del sur de la ciudad porque su representación real, transparente, permitía la identificación del espectador con su propio lugar de pertenencia y así posicionar al autor como capaz de registrar los “ambientes” de ese pueblo-público.

Por último, el tercer eje lo compuso el conflicto de los personajes, entre permanecer o abandonar el barrio de origen, ante la opción de emigrar hacia el centro. Se plantea una oposición centro/barrios que supone un enfrentamiento entre dos estilos y ritmos de vida. Mientras el barrio presenta a los personajes el panorama ya mencionado de precariedad y complicaciones, el centro se representa como la vida fácil y frívola donde el trabajo y el esfuerzo no parecen tener lugar. Esa liviandad se asocia a la oferta de espectáculos y entretenimiento, a las luces de los teatros y las vidrieras, mostrando una caricaturización del propio ambiente del sainete criollo. Así, aunque el barrio se presenta como un lugar desagradable desde lo estético, principalmente lo que empuja a los personajes a plantear su partida es la monotonía. No los lleva a alejarse las cuestiones salubres ni un supuesto “peligro” de la vida suburbana, sino una cotidianidad planteada como aburrida o carente de interés. Son repetidas las tramas donde una mujer, hastiada de los ambientes barriales, emigra hacia el centro. A menudo estar en el barrio es permanecer atado o amarrado, en clara referencia hacia el ambiente portuario de la zona ribereña. Sólo en casos de ascenso social -resolución poco común en este tipo de obras- o en la búsqueda de una regeneración tras un pasado violento, los personajes buscan salir del barrio hacia lugares que no sean el centro.

Las representaciones barriales en los sainetes criollos de Carlos M. Pacheco revelan la existencia de percepciones sobre los suburbios tradicionales que divergen con algunas de las ideas que circularon en las capas dirigentes durante los años del Centenario y marcaron las políticas gubernamentales vinculadas al ordenamiento urbano.⁶¹ Principalmente, son dos grandes cuestiones en las que los sainetes expresan representaciones de la ciudad alternativas al discurso de las elites. Primero, en vez de pensar la ciudad en una división norte/sur donde el norte es asociado a una civilidad virtuosa y urbanamente apacible mientras el sur es portador del bajo fondo porteño y donde residen por igual crimen y enfermedades, la ciudad se divide en una dinámica centro/barrios (o suburbio) donde el centro es caracterizado por la ociosidad y efervescencia del espectáculo porteño y los barrios ocupan el espacio del trabajo esforzado y los vínculos familiares junto a una vida tranquila -monótona para sus detractores.

Segundo, la esfera barrial aparece ajena a toda intervención estatal tanto para su vida cotidiana como para su devenir. No por ser “incorregible”, porque este rasgo se repite en los sainetes que reflejan tanto el sur tradicional como los barrios de San Nicolás y Palermo. Las calles anegadas, la profusión de casillas y conventillos sobrepoblados, la mezcla de desechos industriales y portuarios, el aislamiento de los barrios como regiones extrañas a la propia ciudad, son todos elementos donde hay ausencia de cualquier acción gubernamental. Los sainetes tampoco muestran un reclamo o atisbos de un asociacionismo local para reformar las barriadas. El barrio posee una forma inalterable, sus personajes pueden elegir permanecer o

⁶¹Sobre las ideas urbanísticas de los sectores dirigentes en torno al Centenario, véase Adrián GORELIK, “Ciudad” en Carlos Altamirano (comp.) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 12-21 y *La grilla y el parque...*, cit.; SILVESTRI, *El color del río...*, cit.; y LIERNUR, “La construcción...”, cit.

abandonarlo, pero no hay lugar para modificaciones sobre sus rasgos profundos. En años de intensa actividad del gobierno municipal sobre la trama urbana, los sainetes muestran territorios porteños inmutables. Esto se explica por la naturaleza propia de un género teatral que no se propone escenificar la realidad para transformarla sino para ejercer desde la caricatura una crítica hacia ella.

En el sainete criollo de Pacheco la representación de ciertos barrios porteños resulta diferente a las posturas higienistas y reformistas acerca de la ciudad. No adoptó, tampoco, una actitud pintoresquista ni ingenua con el suburbio como reducto de una idílica vida perdida. En rigor, es posible reconocer en estas obras la vinculación de los ambientes barriales a elementos algo incómodos que comenzaban a tallar identidades capaces de ligar a los habitantes de estos territorios. La filiación de los sujetos con los barrios era factible pese a los vapores nauseabundos, las aguas turbias y el aletargamiento de la vida suburbana. Incluso, era a través de ellos que se trazaba esa identidad. Si bien los personajes que entre partir y permanecer optaron por lo primero, estas decisiones se representaron siempre en clave de huida y como un acto que privilegió el bienestar individual, en detrimento de compromisos previos. El barrio era un espacio de precariedad y de escasa atracción pero, al mismo tiempo, era un lugar al que los personajes pertenecían y en el que cobraban sentido. Pacheco sabía que, caído el telón y acabada la función, su público emprendería el retorno a las barriadas porteñas donde habitaba con los riesgos del anegamiento por las lluvias, entre casas fabricadas con restos de chapas y navíos y con el aroma a pañales colgando entre guisos recocidos.

Bibliografía

de ALDAMA ORDOÑEZ Celia, “Conflicto y representación. El “tano” criminal en un sainete de Carlos Mauricio Pacheco” en *Revista de Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°47, 2018, pp. 399-411.

GALLO Blas Raúl, *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1958.

GOLLUSCIO DE MONTOYA Eva, “Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense”, en *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°42, 1984. Pp. 141-149. Disponible en línea en www.persee.fr/do/carav_0008-0152_1984_num_42_1_1673.

GONZÁLEZ VELASCO Carolina, *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012.

GORELIK Adrián, “Ciudad” en Altamirano, Carlos (comp.) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 12-21.

GORELIK Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. 1ª ed. 3ª reimp., Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2016.

GORELIK Adrián y Graciela Silvestri, “San Cristóbal Sur entre el Matadero y el Parque: acción municipal, conformación barrial y crecimiento urbano en Buenos Aires; 1895-1915” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. E. Ravignani”*, Tercera Serie, núm. 3, 1º semestre 1991, pp. 81-107. Disponible en línea en http://ravignanidigital.com.ar/_bol_ravig/n03/n03a04.pdf

GUTIÉRREZ, Leandro y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2007.

GUTIÉRREZ Leandro y Ricardo González, “Pobreza marginal en Buenos Aires, 1880-1910” en *Sectores populares y vida urbana*, Buenos Aires, CLACSO, 1984.

LENA PAZ Marta, *Bibliografía crítica de Carlos Mauricio Pacheco*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1963.

LIERNUR Jorge Francisco, “La construcción del país urbano” en Lobato, Mirta Zaida (dir) *El progreso, la modernización y sus límites 1880-1916*. (Nueva Historia Argentina, tomo V), 2º edición, Buenos Aires, Sudamericana, 2010, pp. 409-463.

LIERNUR Jorge Francisco, “Buenos Aires: la estrategia de la casa autoconstruida” en *Sectores populares y vida urbana*, Buenos Aires, CLACSO, 1984.

LIERNUR Jorge Francisco y Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

MARTÍN-BARBERO Jesús, “Culturas populares” en Altamirano, Carlos (comp.) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 49-60.

MAZZIOTTI Nora, “Bambalinas: el auge de una modalidad teatral-periodística” en *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina*, Armus Diego (comp). Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

ORDAZ Luis, *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Futuro, 1946.

PACHECO Carlos M., “Barracas” en *La Comedia Porteña*, año I, nº 26, septiembre de 1918.

PACHECO Carlos M., “La Ribera” en *El Teatro Argentino*, año II, nº 31, agosto de 1920.

PACHECO Carlos M., “El Otro Mundo” en *El Entreacto*, año 1, nº 4, 1922.

PACHECO Carlos M., “El Arroyo Maldonado” en *El Entreacto*, año 1 nº 11, junio 1922.

PACHECO Carlos M., “La Boca del Riachuelo” en *La Escena*, año VIII, nº 350, 12 de marzo 1925.

PACHECO Carlos M., *Los disfrazados y otros sainetes*. Buenos Aires, Eudeba, 1964.

PELLAROLO Silvia. *Sainete criollo/democracia/representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1997.

PELLETIERI Osvaldo, *El sainete y el grotesco criollo: del autor al director*. Buenos Aires, Galerna, 2008.

PRIETO Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006.

SILVESTRI Graciela, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

VIÑUALES Graciela M., “Ideas y realidades de la arquitectura residencial en Buenos Aires a fines del siglo XIX”, en *Sectores populares y vida urbana*, Buenos Aires, CLACSO, 1984.