

## PARA UNA REVALIDACION DE CARLOS MAURICIO PACHECO

### I. INTRODUCCION

En la última quincena de febrero del corriente año el teatro independiente La Cortada puso en escena el sainete "Los disfrazados", original de Carlos Mauricio Pacheco (1). Con este motivo las crónicas periodísticas destacaron, una vez más, los inalterables valores de la obra que la acreditan como una perfecta y acabada expresión del género. Tales apreciaciones adquieren su verdadero sentido si se recuerda que Pacheco fue, sin lugar a dudas, uno de los autores cuyo aporte a la definitiva consolidación de nuestro teatro resultó decisivo y fundamental. Por eso extraña que figura de tal magnitud posea escasa bibliografía crítica; hasta la fecha lamentamos la ausencia de un ensayo orgánico consagrado a estudiar exhaustivamente y con detallado pormenor las múltiples facetas de su obra dramática.

En estas líneas vamos a tratar algunos aspectos que en cierto modo puedan coadyuvar a su mejor valorización.

La producción de Pacheco, superior a los setenta títulos, está integrada por sainetes, revistas, dramas, comedias, escenas porteñas, diálogos, bocetos dramáticos.

---

(1) *Los disfrazados*, sainete lírico-dramático se estrenó en 1906 en el teatro Apolo de Buenos Aires. Es quizás la única obra de Pacheco y uno de los pocos sainetes que en la actualidad se representa periódicamente.

Entre 1900 (*Blancos y colorados* — su primer intento en colaboración con Héctor Bini) y 1924 (*Una mujer de mundo*, sainete póstumo concluido por los hermanos Rada) escribió con incesante regularidad; sin embargo muchas de sus obras permanecen aún inéditas pese a haber obtenido en su época éxitos rotundos de público y crítica <sup>(2)</sup>.

Por cierto no reside en la frondosidad la importancia extraordinaria de este autor. Se coincide en señalar que su verdadera significación radica en las peculiaridades de sus sainetes, pues no sólo imprimió a ese tipo de piezas características propias y concluyentes, sino que les brindó calidad y jerarquía artísticas.

Al respecto dice Luis Ordaz, uno de los estudiosos más serios del teatro rioplatense: "Con Carlos Mauricio Pacheco nuestro sainete adquirió categoría definitiva, auténtico porteñismo". <sup>(3)</sup>.

Tal juicio aparece plenamente justificado al recordar en forma somera las expresiones con que contaba el género chico a principios de siglo. Aunque algunas —la mayoría— no respondiesen a un criterio literario depurado, iban aportando los rasgos típicos que configurarían luego el auténtico sainete criollo.

En este sentido conviene recordar que Trejo brindó toda

---

<sup>(2)</sup> *Blancos y colorados* no tuvo mayor trascendencia. Pedro Pico brindó a Pacheco una verdadera oportunidad al solicitarle su colaboración para *Música criolla*, sainete en un acto estrenado en 1905. *Los disfrazados* significó su consagración como sainetero, y a partir de entonces se sucedieron los estrenos con tal frecuencia, que no es raro encontrar simultáneamente anunciadas en las carteleras de los teatros diversas obras suyas. Para confirmarlo, basta elegir al azar un año, 1909, por ejemplo. En ese lapso dio a conocer: *Juan Moreira*, sainete, 11 de febrero, teatro Argentino; *La espina*, comedia dramática, teatro Marconi; *Los fuertes*, escenas de inmigración, 18 de febrero, teatro Apolo; *Los melencidos*, sainete, 19 de febrero, teatro Argentino; *La nota roja*, sainete, 7 de mayo, teatro Apolo; *Las romerías*, sainete, 8 de junio, teatro Argentino; *La morisqueta final*, sainete, 20 de agosto, teatro Apolo; *El Paseo de Julio*, sainete, 14 de octubre, teatro Apolo; *Los cuenteros*, sainete, teatro Apolo.

<sup>(3)</sup> ORDÁZ, Luis, *El teatro en el Río de la Plata*, 2ª ed., pág. 72. Buenos Aires, Leviatán, 1957.

una galería de tipos (*Los políticos*, 1897; *Los devotos*, 1900; *Los vividores*, 1902; *Los inquilinos*, 1907); Soria incorporó el ambiente por excelencia del sainete: el conventillo (*Justicia criolla*, 1897; *El deber*, 1898); García Velloso —pese a ciertas reminiscencias hispánicas— destacó un personaje de neta rai-gambre porteña: el mayoral de tranvía (*Gabino el mayoral*, 1898); Buttaro logró obritas de factura más elaborada y tono sentimental (*Abajo la careta!*, 1901; *Fumadas*, 1902); Pico llevó la inquietud socialista (*Para eso paga*, 1903), sin olvidar el denso dramatismo de los sainetes de Sánchez (*El desalajo*, 1906; *Moneda falsa*, 1907).

Pacheco realizó entonces la síntesis y culminación de todos esos elementos; continuó en cierto aspecto las huellas fecundas de sus predecesores, pero puede asegurarse, sin incurrir en exageraciones, que él, liberado muy pronto de los modelos españoles, fijó y estableció la definitiva estructura del sainete criollo —casi sin excepción los posteriores están calcados sobre los suyos, e incluso obras ajenas aprovecharon sus personajes— (4), y enriqueció notablemente su contenido, pues sus piezas encierran siempre una filosofía de la vida —su propia filosofía— encarnada en personajes-símbolos (5).

Por otra parte, si bien escribió obras de proporciones más amplias como *La primera cana*, boceto dramático, 1906; *La espina*, comedia, 1909; *La vida inútil*, drama 1910; *El alma a la espalda*, comedia 1911; *Los equilibristas*, comedia, 1912, su manifestación más lograda y completa la constituyó el sainete; más aún fue por naturaleza y en esencia un sainetero.

---

(4) En *La Nación*, 7 de abril de 1910, se anuncia el sainete de Manuel Ramos titulado *Don Costa fraile*, cuyos personajes fueron tomados de *Don Costa y compañía*, sainete de Pacheco y Pico, continuación de *Música criolla*, estrenado el 26 de julio de 1907 simultáneamente en los teatros Marconi y Apolo.

(5) En *Los disfrazados* aparece patente esa tendencia al simbolismo, que algunos críticos de la época atribuyeron a probables influencias de Ibsen. También se la advierte claramente en *Los equilibristas*, comedia en tres actos estrenada el 24 de marzo de 1912 en el teatro Nacional por la compañía de Celia Gámez. Véase *Argentores*, año 2, nº 106. Buenos Aires, junio de 1936.

Blas Gallo autor del primer trabajo orgánico sobre el tema, consigna: "El numen diferencial de Pacheco habrá que buscarlo en la órbita patronímica del sainete. En el sainete palpita su rebeldía, la amargura de la vida, su amor a la ciudad, su compenetración con las costumbres del pueblo, su disconformismo gris" (\*).

Estas apreciaciones sugieren que Pacheco poseía todas las condiciones exigidas por el género: don de observación, poder de síntesis, ingenio, penetración psicológica, destreza en el juego de las situaciones, ductilidad en el manejo del lenguaje. Esto último representa dentro del conjunto de sus medios expresivos, un rasgo característico primordial, pues no se limitó únicamente a imitar el habla enrevesada de los tipos sainetescos por excelencia (compadritos, "tanos", gallegos, turcos, judíos) sino que creó giros idiomáticos de fuerte sabor y gran comicidad. Sin caer nunca en el exceso ni en la chabacanería logró, como pocos, la perfecta correspondencia entre la idiosincrasia del personaje y su expresión oral. Por ello pudo dejarnos semblanzas que reproducen con asombrosa fidelidad ambientes del arrabal: sus barrios, sus costumbres, sus conflictos. Tales *Los disfrazados*, 1906; *El patio de don Simón*, 1910; *La ribera*, 1910; *Barracas*, 1917; *Tierra del Fuego*, 1923.

Estas y otras piezas similares han sido consideradas como las más representativas de su autor; sin embargo, una lectura de todo su repertorio revelaría una cantidad insospechable de elementos diferentes de los que habitualmente se buscan en esa clase de obras.

En efecto: al sainete criollo se lo ha identificado e identifica todavía con conventillos, cocoliches, malevos, percantas, obreritas sacrificadas, cuchilladas, compadradas, lo que parece dar a muchos la única pauta para su valoración. Nada más se busca ni se pretende encontrar en él, y el mérito o el demérito del autor consistirá en la mayor o menor fidelidad con

---

(\*) GALLO, Blas Raúl, *Historia del sainete nacional*, pág. 129. Edit. Quetzal, Buenos Aires, 1958.

que haya descrito esos rasgos, y en su habilidad para crear situaciones.

Es innegable que lo señalado anteriormente caracteriza al sainete, pues uno de sus aspectos más apreciados estriba en proporcionar datos inapreciables acerca de una época y de una realidad porteñas. Las obras de Pacheco mencionadas se ajustan a esos requisitos; empero otras del mismo autor —las menos conocidas— evidencian no sólo al cronista genérico de un Buenos Aires abigarrado y policromo, sino también al crítico agudo y certero que exterioriza inquietudes y preocupaciones por problemas no comunes en las habituales expresiones del género. A esto nos referiremos seguidamente.

En varias ocasiones —más de las que se suponen— Pacheco abandonó el patio de inquilinato para penetrar en ambientes en los cuales —sin dejar de lado la forma asainetada— su intención satírica, siempre latente y alerta, podía hallar campo propicio para explayarse.

Concretamente vamos a ocuparnos de dos sainetes: *La morisqueta final*, interesante por sus punzantes alusiones a los dramas “moreiristas” y muy especialmente *Los melenudos* que revive el “selectísimo” Café de los Inmortales.

## II. PACHECO Y EL “MOREIRISMO”

El mimodrama *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez llevado a escena por los hermanos Podestá en 1884, y su versión hablada que estrenaron los mismos intérpretes en Chivilcoy, 1886, dieron origen a una serie de dramas análogos, cuyo protagonista era siempre un gaucho en desgracia, perseguido sin cuartel por una justicia prepotente y despótica. *Calandria* de Martiniano Leguizamón, 1897, y *¡Al campo!*, de Nicolás Granada, 1902, infundieron un impulso vivificante y renovador en el panorama teatral de la época, pero es innegable que aquella clase de espectáculo, preferido por cierto público, subsistió bastante tiempo en los circos y teatrillos de extramuros.

Florencio Sánchez, en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Montevideo, virtió juicios condenatorios acerca de esos dramas gauchescos. Luego de extenderse en consideraciones reprobatorias sobre *Juan Moreira*, agrega: “Después... Cuellos, Hormigas Negras, Matacos. No quedó gaucho avieso y asesino y ladrón que no fuera glorificado en nuestra arena nacional” (7).

Similar es la actitud de Pacheco con respecto a esas expresiones subalternas; si bien la conferencia se dio a conocer en 1916, no sería extraño que la hubiera conocido anteriormente, pues aunque *La morisqueta final* data de 1909, el sentido de ciertas escenas coinciden exactamente con los conceptos del autor de *Barranca Abajo*.

La acción se desarrolla en un circo criollo. El ambiente está muy bien logrado, en especial los cuadros 2º y 3º que lo muestran en plena función (8).

La intención satírica de Pacheco se advierte ya desde las

---

(7) “El texto de esta conferencia fue entregado por la viuda de Sánchez a Angel Falco, director de la revista “*Proteo*” por su publicación en la misma. Por la nota con la que Falco la presentara, sabemos que leída en el Ateneo de Montevideo estaba destinada a iniciar una serie de disertaciones sobre problemas referentes al teatro nacional. No hay indicaciones de fechas y todo hace suponer que fue la única de la proyectada serie”. Dardo Cúneo en: Sánchez, Florencio, *Teatro completo*, prólogo y notas de Dardo Cúneo, pág. 620, Buenos Aires, Claridad, 1952.

(8) *La morisqueta final*, sainete dramático en tres cuadros, se estrenó el viernes 20 de agosto de 1909 en el teatro Apolo de Buenos Aires por la compañía de Pablo Podestá. Los diarios de la época no registran crónicas de la obra. La anécdota es sumamente trillada: un viejo payaso, incapaz ya de despertar la risa del público, se envenena en escena; las convulsiones de la agonía despiertan la hilaridad del público y muere en medio de los aplausos de la concurrencia. Sin embargo, pese a la truculencia con que concluye el sainete, la vida del circo está trazada con acierto. Aparecen por supuesto los personajes propios del ambiente (equilibristas, tonys, ecuyéres, payasos), pero algunos de ellos son a la vez tipos característicos del género; Tigre y Torito, fueron —el lenguaje lo conserva— conductor de chatas y estibador, respectivamente, y Almagro, el pretendido excéntrico norteamericano, no es sino otra variante del picaro criollo. *La morisqueta final* se editó en *La escena*, año 10, n° 447, Buenos Aires, enero 20 de 1927.

indicaciones escenográficas: “A foro centro, el escenario donde se realiza aquello de “Matame, mi Juan, matame” (3).

A lo largo de la pieza se suceden diálogos y situaciones que ilustran lo antedicho, tal como la conversación entre Ambrosio, patrón del circo y un autor dramático que le ofrece —¡oh inocencia!— una comedia.

*Ambrosio* —¡Ma que comedia!... Nosotros precisamo drama. Donde hay más muerte mecor. El público no quiere saber de comedia. ¡Ma que!... El público quiere ¡chin-chin!, pelea co la milicada... El público quiere la daga.

*Autor* —Y como el público paga su honda afición a la daga, me parece a mí muy justo coserlo a puñaladas si es su gusto. (Saca un enorme cuaderno). Dos actos, y 18 cuadros... Aquí mueren seis... “*Los misterios del pajonal o el canto del cisne negro*... Además soy autor de: *Una mujer, una flor y un talerazo*, comedia; *Lo que tenemos negro*, drama en tres actos y un apéndice; *Se acabaron los otarios o el bulín de los mistongos*, sainete en cinco cuadros; después una tragedia “*Los esqueletos*, obra de tesis, trabajo muy meditado.

*Ambrosio* —¡Sospendemo el estofado se le parece?... Ya le he dicho que traiga obra de gaucho... ¡Porca miseria! (Cada rato istá incima!... Haga el favor de mandarse mudar! (Esc. I, cuadro 1°).

Obsérvese que Pacheco dirige su crítica a los tres principales responsables de ese estado de cosas: al público, devoto de semejante espectáculo; al autor, capaz de escribir tanto un sainete como un drama de tesis al estilo de *Espectros*, de Ibsen; y al dueño del circo, que no admite sino “obras de gauchos” con los que ordena representar al director escénico: “en vez de *Musolino* ponga *Pastor Luna* o *La venganza del Mataco* (Esc. 1, cuadro 1°).

Pacheco completa y amplía su intención al señalar las consecuencias funestas de esos dramas: el efecto que producían

---

(\*) Véase *Juan Moreira*, esc. 3°, acto 2°. En *Teatro gauchesco primitivo*. Buenos Aires, Losange, 1957.

sobre los espectadores. Por eso resulta sumamente significativo el diálogo sostenido por tres infaltables "habitues".

*Concurrente 1º* —¿Qué dan esta noche?

*Concurrente 2º* —¡Mangió qué macana! ¡Ham cambio! Daban Musolino y ahora han puesto *Bajezas de un sotana*

*Concurrente 1º* —¿Es lindo, che?

*Concurrente 2º* —¿Qué va a ser! ¡Son obras de frailes! No son obras de gauchos, no hay ni una pelea. . .

*Concurrente 2º* —¡A mí me gusta Pastor Luna cuando los corre a ponchazos!

*Concurrente 3º* —*Juan Cuello* es linda función.

*Concurrente 1º* —Tenías de verlo a mi hermano. Ese sí que era aficionao. . . Todas las noches dentra. . .

*Concurrente 2º* —Y qué, si se colaba de arriba. . .

*Concurrente 3º* —¡Araca! Por eso sabía de memoria. . .

*Concurrente 1º* —Todos los dramas te los sabía de memoria mi hermano: *Juan Moreira*, *Martín Fierro*, *Juan Cuello*, *Pastor Luna*, *Hormiga Negra*, ¡todos los sabía!

*Concurrente 2º* —¡Gran cosa! De memoria yo sé todo *Juan Moreira* y Luisín, el hijo del verdulero te dice todos los drama si querés. . .

*Concurrente 3º* —No; el hermano de éste era así pa los dramas.

*Concurrente 1º* —¿Y pa canchar? Agarraba un palito así (corto) y no le entraba ninguno. . . Cuando hacíamos *Moreira* entre nosotros, lo vieras pelear con la partida. ¡No quedaba ni uno!

*Concurrente 2º* — También, todas las noches en el circo.

*Concurrente 3º* —¿Y ahora ante está, che?

*Concurrente 1º* —¿Ahora? Ahora está en la nueva hace un año. . . (Cuadro 2º).

(La nueva: denominación lunfarda del penal de Villa Devoto).

Elocuentísima escena, que parece la concreción de las palabras de Sánchez: "Juan Moreira despertaba los instintos regresivos adormecidos en el alma popular, ¿quién no se sintió Moreira después de haber visto despanzurrar a Sardetti a puñalada por cada mil pesos? Pelear a la partida llegó a ser en cierto momento un sueño, si no una realidad de las aspira-

ciones instintivas populares, y quien sabe si muchos de nosotros podemos considerarnos indemnes de la travesura de encajarnos con el facón de palo tantas Puñaladas como diera Moreira a milicos, alcaldes y comisarios'. (Véase conferencia citada).

En obras posteriores vuelve Pacheco a deslizar alusiones análogas, como en *De hombre a hombre* (10).

Todo esto denota bien a las claras que poseyó un firme criterio selectivo que lo llevaba a rechazar manifestaciones y recursos cuya única meta consistía en lograr el éxito fácil, en detrimento de otros valores. Y esta actitud alcanza verdadera trascendencia por provenir del cultor de un género eminentemente popular como el sainete, proclive a exageraciones y excesos; sin embargo Pacheco supo aprovechar siempre con limpia eficacia el rico material que la realidad le ofrecía, pues nunca descendió a los extremos de otros saineteros, quienes

---

(10) El 19 de setiembre de 1910 se estrenó en el teatro Argentino de Buenos Aires por la compañía de Florencio Parravicini el sainete *De hombre a hombre*, uno de los mejores de Pacheco. En él se advierte también alusiones burlescas a los dramas gauchescos, que ya no se representan en circos sino en "centros filodramáticos" como el de la *Lira triunfante de Barracas al Norte*, cuyos "aficionados" están ensayando *Las últimas palabras pronunciadas de un pobre gaucha o sea La maldición del hijo abandonado en la laguna*, drama sentimental y sin risa, dividido en siete cuadros.

Véase este diálogo entre Florentino, autor del drama y un presunto actor:

*Florentino* —Cuando llega esta escena de l'obra viene Chirola y te cata. Vos tenés que decirle en verso:

"Ahijuna, yo soy el paria perdido  
de la laguna ahijuna.

Yo soy el peón de la estancia

"La Fortuna". Ahijuna.

y lo vide a usted por la cañada.

en mi yegua "lobuna".

...Aquí le metés otro ahijuna y viene de atrás el juez y te pega el grito. Vos saltás a lo tigre y él te encaja un planazo en el mate.

*El amigo* —(Haciendo señas negativas) ¡El me lo pega!... ¡A mi... Salí!... Soy capaz!...

*Florentino* —Salí de hay... si es cosa de teatro...

*El amigo* —(Haciendo mutis ambos) Lo tomo a pecho, yo.

(Cuadro 3º)

PACHECO, Carlos M., *De hombre a hombre*. En el teatro nacional, año 3º, nº 133. Buenos Aires, noviembre 2 de 1920.

acentuaron hasta la distorsión los elementos propicios (tipos, ambientes, lenguaje sobre todo) en un afán de suscitar exclusivamente la carcajada del auditorio.

Por ello censuró siempre aquellas actitudes que comprometían la calidad de nuestro teatro: basta recordar el prólogo a la edición de *Los disfrazados*, en el cual desaprobaba a ciertos intérpretes cuya actuación escénica hacía descender ostensiblemente el nivel de las obras <sup>(11)</sup>.

Es explicable, pues, su posición antes esos dramas que desvirtuaban lo que en un principio había significado una justa protesta: la del gaucho perseguido por la arbitrariedad. Pero no debe atribuírsele, sin embargo, indiferencia por los problemas sociales; sus preocupaciones de esa índole se encauzaron —como las de todos los autores dramáticos de la época— hacia la órbita urbana, allí donde su sensibilidad halló motivos más que sobrados para exteriorizarse. (*El pan amargo*, 1911, *Barracas*, 1918) <sup>(12)</sup>.

### III. PACHECO Y LOS INMORTALES

En todas las edades y latitudes han existido y existirán siempre ciertos cafés que se diferencian de los establecimientos corrientes por constituir, en forma estable y regular, el

---

<sup>(11)</sup> “Y agradeciendo a nuestros autores la buena voluntad con que favorecieron en ocasiones mis piezas de teatro por recomendables aciertos de caracterización, permítanme aquéllos que yo me exima de toda complicidad en lo que atañe a satisfacer exigencias destempladas o malas inclinaciones del espectador y niegue asimismo la legitimidad de los agregados y extravagancias que desvirtuaron la línea cómica donde puse, ingenuo de mí, la más honesta seriedad y la más seria de las honestidades sin contar con que después había de desconocer a ratos lo que yo mismo produje”. Pacheco, Carlos M., prólogo a *Los disfrazados*. En *Bambalinas*, año 2, n° 49. Buenos Aires, marzo 5 de 1919.

<sup>(12)</sup> *El pan amargo*, sainete lírico estrenado el 9 de marzo de 1911 en el teatro Nacional por la compañía de Vittone-Pomar plantea el conflicto entre la arbitrariedad patronal y las justas reclamaciones de los obreros. En *Barracas*, sainete estrenado el 6 de marzo de 1918 en el teatro Nacional, se asiste a las alternativas de una huelga reprimida violentamente.

punto de reunión de artistas e intelectuales, quienes imprimen al lugar una atmósfera especial.

Algunos cafés porteños característicos fueron La Armonía, La Catalana, el Royal Keller, pero pocos alcanzaron, en la primera década del siglo, la notoriedad del situado en Corrientes entre Suipacha y Artes (actual Carlos Pellegrini). Una ocurrencia de Florencio Sánchez cambió su primitivo nombre, Brasil, por el de Café de Los Inmortales, y como tal adquirió fama y nombradía que se proyectaron a través del tiempo. Abundan las páginas destinadas a evocarlo, como las escritas por Martínez Cuitiño, Giusti, Gálvez (13).

Dramaturgos, poetas, políticos, pintores, periodistas, de la talla de Sánchez, González Castillo, Carriego, Banchs, Mario Bravo, Elpidio González, Walter de Navazio, Juan José de Soiza Reilly, se contaron entre sus clientes. En franco contraste con los anteriores vegetó una sub-categoría de intelectualoides y pretendidos artistas empeñados en aparentar un talento que estaban muy lejos de poseer. En ellos está inspirado el sainete *Los melencidos* (14).

---

(13) Martínez Cuitiño le dedica un volumen titulado *El Café de los Inmortales* en cuyos capítulos recuerda a poetas, autores dramáticos —Pacheco entre ellos— críticos, actores, poetas, plásticos, músicos, todos asiduos concurrentes. Véase Martínez Cuitiño, Vicente, *El Café de los Inmortales*. Buenos Aires, Kraft, 1954. Giusti también le consagra una página. Véase Giusti, Roberto F., *El Café de los Inmortales*, pág. 105-7. En *Momentos y aspectos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Raigal, 1954. Ya en el campo de la ficción Gálvez lo evoca en su novela *El mal metafísico*, Véase Gálvez, Manuel, *El mal metafísico*. Buenos Aires. Espasa-Calpe Argentina, Austral N° 433, 1947.

(14) Giusti califica al trabajo de Martínez Cuitiño de "Libro ameno, en el cual alternan la rica memoria y la férvida fantasía". Luego de aclarar que su intención no es contender con aquél sobre la veracidad de los episodios y anécdotas que recuerda, describe los concurrentes característicos del café, en estos términos: "Tres tipos de clientes ocupaban, particularmente de noche, las sillas del café de Los Inmortales: escritores, casi todos en cierne; autores y actores teatrales, y anarquistas" ... "no todos tipos puros, pues algunos eran híbridos de escritor y anarquista, y se los reconocía por la pelambre", pág. 107, obra citada. El sainete de Pacheco constituye, pues, un testimonio autorizado de esas afirmaciones de Giusti, testimonio que reúne a su favor la condición de la contemporaneidad, pues la fecha de estreno de *Los melencidos*, 1909, corresponde al apogeo de dicho establecimiento.

Subió a escena por vez primera el 19 de febrero de 1909 en el teatro Argentino de Buenos Aires, durante una función a total beneficio de Pacheco, cuyas obras integraban exclusivamente el programa (15).

Los diarios de la época que hemos revisado (*La Nación, La Prensa, La Tribuna, La Vanguardia, La Razón, La Argentina*), no consignan reseñas sobre la obra; sólo en *El País* encontramos la siguiente referencia: *Argentino*. "Mucho público anoche en este teatro con motivo del beneficio del señor Carlos Mauricio Pacheco y muchos aplausos para el popular autor. Se estrenó un nuevo sainete del beneficiado, *Los melencudos*, uno más de los tantos que ha escrito" (16).

Tampoco debió despertar el entusiasmo de la concurrencia, puesto que con posterioridad a esa noche no vuelve a representarse en ningún teatro porteño.

Una probable causa del poco suceso obtenido estribaría en la inclusión de ciertos personajes claves fácilmente identificables en la realidad.

Tampoco la factura del sainete es impecable y puede objetársele esquematismo, escasa originalidad en las situaciones, exceso de verbalismo, lo que también explicaría la escasa repercusión de esta pieza, pero ella contiene una serie de elementos muy valiosos por lo inusitados en esta clase de obras.

Estos elementos pueden puntualizarse en: el ambiente, los personajes y la sátira a ciertos poetas modernistas.

a) *El ambiente*. Nada más preciso para definirlo que las indicaciones escenográficas al cuadro 1º: "ambiente de bohemia melencuda". Se patentiza en dos ámbitos totalmente opuestos e incompatibles entre sí: una destartalada pensión y el Café de Los Inmortales. En la vulgaridad de aquélla conviven los

---

(15) Las obras, representadas por la compañía de Florencio Parravicini, fueron: *Juan Moreira, El patio de Don Simón, Los disfrazados*, y en calidad de estreno, *La vidalita*, diálogo, y *Los melencudos*. Creemos que este sainete no ha sido publicado nunca; al menos no hemos podido hallar ninguna edición. Únicamente en Argentores encontramos una copia mecanografiada que no indica la fecha de estreno ni la compañía.

(16) *El País*, Buenos Aires, 20 de febrero de 1909.

futuros genios, quienes más que de sus hipotéticas creaciones se preocupan por maquinar ingeniosos medios para librarse de las iras de la dueña de casa y por arbitrar los medios para comer con cierta regularidad; en consecuencia, se suceden varias incidencias risueñas que en nada se relacionan con las musas, y sí con la pobre realidad cotidiana.

Sin embargo ¡a qué distancias siderales de estas prosaicas preocupaciones parecen estar cuando se reúnen en su refugio favorito: el Café de Los Inmortales! En el cuadro 3º Pacheco lo describe detalladamente.

La escena representa el interior del establecimiento. Reunión de melenudos. Al levantarse el telón varios de ellos aparecen sentados frente a las pequeñas mesas. También un hombre con un perro. Los tres melenudos de la mesa situada en primer término conversan enfáticamente. Escuchémosles.

*Melenudo 1º* — Yo te discuto y te discutiré siempre que la obra de anoche es un mamarracho sin pies ni cabeza. El caso del neurasténico es falso, el tipo del sobrino es falso, el carácter de la mujer es falso... No hay psicología... no te admito que haya psicología...

*Melenudo 2º* — Perfectamente, no habrá psicología pero hay caracteres.

*Melenudo 3º* — ¡En qué quedamos, hombre?

*Melenudo 1º* — Quedamos en que Pérez es un vulgar ma-  
caneador.

*Melenudo 2º* — No estoy de acuerdo. Hay trascendentalismo en sus obras... Yo he descubierto pensamientos hondos, superabundancia de ideas, verdaderos simbolismos.

*Melenudo 1º* — No estoy por el teatro simbólico. Ese caballero Ibsen me hace de reir. Hemos avanzado a pasos de gigante. El naturalismo...

*Melenudo 3º* — ¡Qué entendés por el naturalismo?...

*Melenudo 1º* — El naturalismo y el realismo o lo que es lo mismo el realismo se fundan en la realidad y en la verdad...

*Melenudo 2º* — ¡Bah!, ¡bah! La verdad no existe.

*Melenudo 3º* — ¡Claro! ¡y qué es la verdad?

*Melenudo 1º* — La verdad como dijo Kant...

*Melenudo 2º* — Kant podría decir lo que quiera porque Kant...

*Melenudo 3º* —Kant... es Kant... y nadie más que Kant.

*El del perro.* —Me pare que stano parlando del cane...

*Amigo* —Può essere... Fano filosofía co la bestia... (Esc. 1ª cuadro 3º).

Inexorables censores no transigen con nadie ni nada: Shakespeare, Calderón, Hauptman, Sudermann, D'Annunzio, "los revienta y aburre", sin olvidar por supuesto los plásticos: Fidias, Miguel Angel, Rafael. Al único que consideran digno de su admiración es a Maeterlink.

*Melenudo 1º* —Estoy de acuerdo, Maeterlink se impone... ese es el coloso...

*Melenudo 2º* —Hay que sentir el misterio en Maeterlink!

*Melenudo 3º* —¿Qué obras has visto, che?

*Melenudo 2º* —No he visto ninguna pero conozco. Me han hablado de *La intrusa*. (Esc. 1ª, cuadro 3º).

En verdad les asisten sobradas razones, pues "las épocas van cambiando, los criterios artísticos"... "Tenemos todo el derecho de opinar y derribar falsos ídolos. El arte progresa... se identifica con nuestras almas modernas en este engranaje de la evolución..." (Esc. 1ª, cuadro 3º).

Méritos no les faltan: Melenudo 2º ha terminado una tragedia escénica sobre Cartago, Aníbal, Escipión, imposible de representar por falta de intérpretes adecuados, y Melenudo 1º va a recopilar sus artículos críticos en un gran todo titulado: "*La paleta clásica o visiones de Helénica moribunda*" con *imparciales acotaciones sobre Fidias y una refutación de su obra escultórica*. (Esc. 1ª, cuadro 3º).

No falta, por supuesto, la desestimación del medio local: "Aquí todos son una punta de burros... Y quieren hablar de arte, de teatro nacional... Es intolerable..."

Nada en común tienen estos selectos ejemplares con los coliches, gringos, guapos y malevos del suburbio; no obstante Pacheco ha sabido aprovechar sus rasgos caricaturescos y convertirlos en elementos de sainete. Tal vez el trazado del ambiente no ofrezca el dinamismo del conventillo, o por momen-

tos falte acción y sobre diálogo, pero reparemos en que el autor trabaja con seres incapaces de actitudes vitales, aptos solamente para fluctuar en un mundo vano, construido con sus propias palabras.

Además, las apreciaciones de Pacheco son semejantes a las de Giusti (ver nota 13), y en parecidos términos se expresa Gálvez en *El mal metafísico* acerca de La Brasileña (nombre con que aparece Los Inmortales en la novela): "Allí se reunían todas las noches en pequeñas mesas seres de la más diversa catadura intelectual. Anarquistas violentos, perseguidos más que por la policía por el hambre, que veneran a Kropotkin, a Salvched y a Angiolillo y amenazaban destruir la sociedad a fuerza de bombas y pésima literatura se codeaban con músicos y teósofos, gentes mansas e inofensivas que ahogaban en conmovedos laudatorios a Wagner o a la Blavatsky, las ganas de comer. Junto a algún anónimo y pontifical genio de café, vociferaban los literatoides, discutiendo sobre los méritos de media humanidad literaria, arrojándose unos a otros, tumultuosamente insultos y doctrinas, paradojas y citas..."

"Periodistas famélicos de diarios en inacabable consunción, cómicos del teatro nacional, con modos de suburbio y lenguaje conventillesco; bohemios sin profesión conocida, pintores caricaturistas".

A todos los hermanaban cosas parecidas: "pobreza, vicio de soñar, lengua larga, la ropa vieja y sucia, la corbata lavallière, el chambergo, la melena." (Véase obra citada pág. 41).

Periodistas, pesquisas en busca de presuntos anarquistas, parroquianos, canillitas que vocean *Ultima hora*, intervienen también en la obra de Pacheco; el clima del establecimiento está así plenamente logrado.

Queda asimismo el juicio rotundo del autor:

*El del perro* —¿ Cuesti giovinnotti sono scrittori, . . . artisti?

*Amigo* —¡ Pare la vista in confusione!

*Gamba* —¿ Estos? . . . Sí, la van de escritores, autores dramáticos, poetas. . . Son los eternos melenudos que non fano niente. Una punta de gatos, comprende?

*El del perro* —¡ Ah! Quello dei capelli e per la galería...  
E una pose .....  
*Gamba* —Le llaman el café... “Degli immortali... Se dan  
cuenta? (Rien los tres). (Esc. 3ª, cuadro 3º).

b) *Los personajes*. Los melencólicos son nada más que elementos constitutivos del ambiente; para sostener la acción dramática —muy leve— Pacheco los individualiza en diversos personajes. Ellos son: Lisandro, eximio poeta de inspirados versos y tragedias; el doctor Quejido, ex-catedrático, autor de tres volúmenes sobre la preposición y el adverbio, y dieciséis dramas en verso y prosa que “la malevolencia de cómicos y empresarios han impedido saborear a los públicos del mundo”; Hortensio, pintor especialista en caricaturas (ha realizado la de Coquelin), la mayoría de las cuales le atraen las iras de sus clientes, y Montaña, que ante la incompreensión humana extiende “su enorme paraguas rojo” (color muy en boga entonces).

Todos lucen pobladas cabelleras, única señal visible hasta entonces de sus potenciales talentos, y pese a las privaciones que pasan no claudican de “sus ideales” ni quieren admitir la oquedad de sus vidas.

Más sincera resulta la actitud de Aurelio, quien por fin comprende lo ridículo de su actitud y resuelve, en un gesto heroico, sacrificar su frondosa cabellera y venderla para proporcionarse una reconfortante cena...

*Aurelio* —Además, ustedes saben que yo usaba melena por tres razones: 1º por economía peluqueril; 2º por parecer intelectual; 3º por eábula amorosa.

*Montaña* —¡ He abierto mi paraguas rojo!

*Lisandro* —¡ Sos un sacrilego!...

*Aurelio* —Y ustedes unos inmortales de café barato.

*Montaña* —A la verdad que tengo un hambre espantosa, piramidal (tocándose la melena) ¡ Ah! Pero tú no te moverás! Eres el símbolo de mi grandeza! “Mon penache formidable”! ¡ He abierto mi enorme paraguas rojo! (A Aurelio) Che ¡y cuánto te dieron por el pelo?... (Esc. 2ª, cuadro 1º).

Al menos esas inútiles pelambreras tienen una finalidad específica, pues no sólo constituyen una segura fuente de recursos sino que les está deparado un honroso e insospechado destino: el de convertirse en la melena de los gauchos carnavalescos:

*José Luis* —Estoy pensando donde irá a parar mi pobre pelo... ¿qué hará el gringo ese?...

*Aurelio* —¿Dónde? A la cabeza de algún gaucho de Carnaval... de algún Moreira imbécil. (Esc. 2ª, cuadro 3º).

Pacheco no ha trabajado en profundidad estos personajes; su propósito principal fue destacar la ridiculez de aquellos que pretenden suplir con la extravagancia la ausencia de talento. Lo corrobora esta apreciación de Aurelio: —“Estos pobres, que no hacen ni serán nunca nada necesitan simular peludamente el talento que no tienen”. (Esc. 2ª, cuadro 3º).

En el cuadro 1º intervienen también los tipos característicos del sainete: los extranjeros. Están encarnados por el gallego Manuel, dueño de la pensión, cuya afición a la zarzuela —*Marina, La viejecita*— explotan los bohemios; su mujer, la tremebunda italiana Estefanía, que por cierto no comparte ninguna de las debilidades de su consorte, y los italianos almaceneros Ferruccio y Giácomo, a quienes no preocupa la calidad de la caricatura que les va a realizar Hortensio porque únicamente la utilizarán como propaganda del negocio, y además “de todo modo... e per la risa”...

Completan el conjunto Corina, “bella chanteuse”, francesa amada de Aurelio, su celoso marido —*Je suis l'acteur comique Caliste*—, y un luchador del Casino, el cual, enfurecido por la caricatura que le ha hecho Hortensio, lo persigue tenazmente.

Ninguno de ellos evidencian especial esmero en el diseño; están tratados muy epidérmicamente, sin alcanzar la complejidad que otros personajes de Pacheco poseen, pues sólo los utiliza para lograr situaciones y efectos cómicos.

c) *Sátira a ciertos poetas modernistas*. Pacheco no se limitó a ridiculizar las actitudes extravagantes de pretendidos intelectuales y artistas, sino que extendió también su crítica al depurado e inaccesible ámbito de las creaciones poéticas de algunos de ellos. Prueba elocuente, las estrofas compuestas por Lisandro. Al referirse a Corina dice:

*Lisandro*. —Sí, es digna de un soneto mío como aquél en que evoco la dorada selva sobre la amarilla angustia de un gesto de oro, cuando digo:

¡Oh tus ojos suaves!  
¡Oh tus ojos puros!  
La luna está en ellos  
con tintes seguros.  
Contempla los muros  
do bailan fantásticamente  
un gato felino y un perro  
extraviado de aullar delincuente.  
¡Contempla! Contempla la luna  
y escucha mi canto  
que vibra y se expande prosódicamente.  
(Esc. I<sup>o</sup>, cuadro I<sup>o</sup>)

No resulta trabajoso reconocer que tanto la estructura y el contenido de estos versos como el lenguaje de Lisandro ensamblan perfectamente dentro de las manifestaciones modernistas de la primera década del siglo.

Es notorio, asimismo, que muchas de las audacias y búsquedas de los cultores de ese movimiento provocaron comentarios encontrados, en los que se mezclaban la admiración, el desconcierto, la burla.

En este sentido recordaremos un acontecimiento que agitó el ambiente literario a principios de 1909; nos referimos a la aparición de *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones. Sin pretender formular afirmaciones categóricas — carecemos de elementos comprobatorios — subrayaremos lo que nos parece una alusión directa de Pacheco a ese libro. En efecto: los versos de Lisandro nos traen el recuerdo —salvando na-

turales distancias— de algunos versos del Lunario, y es muy sugerente, sobre todo, la referencia a la luna que encontramos en “el poema” transcripto, referencia repetida frecuentemente:

*Aurelio* —Adios, hijo del Olimpo... Este... Ustedes, quédense pensando (con burla) a ver?... El mar es un perro viejo y la luna una pálida señora irlandesa, o la montaña es un gran chichón del cráneo universal ¡Nosotros al restaurant!  
(Esc. 4º, cuadro 1º)

Muy elocuente es también la escena 1ª del cuadro 2º consagrada al entremés musical, a cargo de un terceto de melencidos:

*Melencido 2º* Yo soy un decadente  
soy de los refinados  
que hacen versos azules  
negros o colorados.  
Mi musa es tan exótica  
tan pálida y neurótica  
que ve a la luna gótica  
y a los soles cuadrados.  
Hondos secretos  
de impresionismo  
no entiendo mis sonetos  
ni yo mismo.

*Melencido 3º* —Yo soy un gran artista  
yo soy un modernista  
del pincel  
y como colorista  
y como retratista  
ni el mismo Rafael.  
Otras generaciones  
harán comparaciones  
y habrán de alzarme  
estatuas a granel.

(Cuadro 2º)

No se pretenda asignar a estas alusiones el valor estricto de un juicio francamente adverso, pues a estar con lo expre-

sado por Martínez Cuitiño, Pacheco habría sido un ardiente defensor de Lugones<sup>(17)</sup>; pero es muy comprensible que al admirador de *Las montañas del oro* o *Los crepúsculos del jardín* le resultase extraño y desconcertante *Lunario sentimental*.

Además —y a ellos en especial se dirigía el autor— abundaron en aquellos años los pretendidos poetas que distorsionaron los recursos estilísticos del modernismo, sin que los amparase siquiera la excusa del talento.

En consecuencia, la intención de Pacheco al ironizar a esos supuestos genios, fue tan sincera y explícita como su crítica del “moreirismo”, actitud que confirma la ecuanimidad de sus discriminaciones, dignas de tomarse en cuenta por proceder de un autor de auténtica raigambre popular.

#### IV. BALANCE Y CONCLUSIONES

No hemos intentado un análisis minucioso de *La morisqueta final* ni de *Los melenudos*; en este caso particular no consideramos las obras en sí mismas sino en función de los datos que permitan integrar la acabada y total comprensión de nuestro autor. Por tanto insistiremos todavía en destacar un aspecto característico de Pacheco que ellas nos proporcionan: su dominio del lenguaje.

Dotado de condiciones extraordinarias para remedar y reproducir la especial jerigonza de cualquier tipo pintoresco, se expresa con igual fluidez no sólo en el conventillo, en la calle o en el circo sino también en el café selecto; maneja con soltura el diálogo popular o el vocabulario modernista. Lo último sugiere la virtud de algo más que una mera facilidad para calcar expresiones orales graciosas únicamente por sus deformaciones fonéticas, alteraciones de sintaxis, hufardis-

---

(17) En “Los Inmortales, Luis Doello Jurado, Alfredo Prieto, Carlos M. Pacheco, Andrés Terzaga, Francisco Ducasse, Edmundo Calcagno, Edmundo Montagne andaban a la pesca del antilugoniano para presentarle combate”, pág. 70, obra citada.

mos, y asimismo supone en Pacheco, un caudal de conocimientos, cualidad que por lo general se niega a nuestros saineteros.

Obsérvese si no el adecuado uso de ciertos vocablos. *Decadente* en "Yo soy un decadente" equivale a decadentista, como lo atestigua el verso que le sigue: "soy de los refinados", pero decadente posee en esta ocasión un deliberado y notable matiz burlón, análogo al que contienen los "versos azules, negros o colorados", en los cuales la alusión a *Azul* de Darío es evidente.

Por otra parte, ciertas escenas del sainete, la charla de los melenuños en el café, por ejemplo, separadas del resto de la obra conservan su sentido, porque en esta oportunidad el lenguaje no se apoya sobre la situación, como acontece en la mayoría de los sainetes, sino que es independiente de ella.

Así en algunas ideas, el tono de la expresión se aproxima más al humorismo satírico que a la comicidad de la caricatura. Recordemos la incorrección con que habla Melenuño 1º: "Ese caballero Ibsen me hace de reir"...; oigamos al incomparable Lisandro: "Yo me siento feliz, sueño, sueño con un final de vigía romano, el frescor de los pámpanos, el aromático vaho de las cosas... (Esc. 2º, cuadro 3º); ¡Oigan, oigan qué frase! Agoniza la luz... La luz es blanca... su tez es blanca, la luz, su tez, luz, tez, tez, más luz, (Esc. 3º, cuadro 3º) suscitan una sonrisa en vez de la carcajada estentórea.

Aún resta una referencia al valor de ambas piezas como documento social. El viejo circo criollo, el Café de los Inmortales, integraron una determinada realidad. Aunque en diferentes planos, distantes aparentemente, representaron para quienes asistían a ellos un mundo de evasión en el cual intentaron ser Moreiras o super genios, según sus secretos anhelos. Al llevarlos a escena, Pacheco dejó constancia de actitudes humanas que brindan amplias motivaciones para estudios sociológicos de interés actual.

Introdujo también una variante de importancia en la temática del sainete, al apartarse del conventillo y del subur-

bio, su ámbito exclusivo en concepto de muchos. Verdad es —volvemos a insistir— que una gran responsabilidad por la difusión de creencias parciales sobre el sainete, cupo a ciertos autores incapaces de superar los elementos primarios del género, pues fuera de ellos se agotaba su inspiración, se disminuía su inventiva, como lo consigna el crítico de La Nación, al comentar *Tierra del Fuego*: “El señor Pacheco es sin disputa uno de los mejores saineteros. El género que cultiva ha sufrido en los últimos años una transformación radical en manos de otros autores hasta el extremo de que ha perdido todo contacto con la realidad, cuando es precisamente el sainete el drama popular por excelencia”, y luego de otras consideraciones agrega: “Su pieza viene pues a infundir un poco de savia fresca a nuestro marchito repertorio nacional” (18).

Con lamentable frecuencia se ha pretendido juzgar el sainete a través de esas manifestaciones inferiores y muy a menudo, en épocas no lejanas, las páginas destinadas a censurarlas sobrepasaron a las que destacaban las buenas muestras del género.

En fecha relativamente cercana, estudiosos autorizados del teatro argentino se han ocupado con seriedad del tema, habiendo rescatado del olvido piezas notables. Empero, un copioso material aguarda aún una prolija revisión y un debido aquilatamiento, tanto más imprescindible si se considera que el sainete cubre una importantísima región de nuestro acervo teatral, al que nutrió por años la pluma inimitable de Carlos Mauricio Pacheco.

En consecuencia, un examen profundo y cuidadoso de su obra será, en última instancia, un aporte a la exacta valoración de nuestra dramaturgia.

MARTA A. LENA PAZ

Córdoba 2302, 6° L, Buenos Aires

---

(18) *La Nación*, Buenos Aires, 16 de junio de 1923.