

La evolución del personaje judío en los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco: de *Compra y venta* (1906) a *Ropa vieja* (1923)

PAULA ANSALDO
Universidad de Buenos Aires /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
ansaldopaula@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9105-5431>

Recibido: 10 de enero de 2026 – Aceptado: 9 de febrero de 2026.
DOI:

Resumen: Este artículo analiza la evolución del personaje judío en los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco, uno de los dramaturgos más destacados del período, a través del estudio comparativo de dos de sus obras: *Compra y venta* (1906) y *Ropa vieja* (1923). Aunque el inmigrante judío no aparece representado en los escenarios argentinos de las primeras décadas del siglo XX con la misma frecuencia que otras colectividades, como la italiana o la gallega, existe un conjunto significativo de piezas con protagonistas judíos cuyos argumentos giran en torno a temáticas vinculadas a la vida judía. El trabajo aborda así un corpus poco explorado por la historiografía teatral, que hasta el momento no ha sido analizado en conjunto, con el objetivo de examinar los modos de construcción del personaje judío y sus transformaciones a lo largo de casi dos décadas de producción dramática. A partir de este recorrido, el artículo busca aportar una mirada sobre las modulaciones internas de la dramaturgia de Pacheco, así como sobre la evolución en la representación de lo judío en el teatro popular argentino.

Palabras clave: Personaje judío, Sainete, Carlos Mauricio Pacheco, *Compra y venta*, *Ropa vieja*.

The Evolution of the Jewish Character in the Short Plays of Carlos Mauricio Pacheco: From *Compra y venta* (1906) to *Ropa vieja* (1923)

Abstract: This article examines the evolution of the Jewish character in the short plays (*sainetes*) of Carlos Mauricio Pacheco, one of the most prominent playwrights of the period, through a comparative study of two of his works: *Compra y venta* (1906) and *Ropa vieja* (1923). Although the Jewish immigrant is not represented on Argentinian stages during the first decades of the twentieth century with the same frequency as other communities, such as the Italian or Spanish, there is a significant body of plays with Jewish protagonists whose plots revolve around themes linked to Jewish life. The article thus addresses a corpus that has been little explored by theater historiography and has not yet been analyzed together, with the aim of examining the ways in which the Jewish character is constructed and its transformations over nearly two decades of dramatic production. By doing so, the article seeks to offer insight into the internal changes in Pacheco's dramaturgy, as well as into the evolving representation of Jewishness in Argentinian popular theater.

Keywords: Jewish Character, Sainete, Carlos Mauricio Pacheco, *Compra y venta*, *Ropa vieja*.

El interior de un negocio de compraventa, un cambalache abarrotado de objetos, y detrás del mostrador, un judío de barba larga. Esta imagen podría ser el inicio de prácticamente cualquier sainete con protagonistas judíos estrenado en Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX. Si bien en este período el inmigrante judío no aparece representado en los escenarios teatrales argentinos con la misma frecuencia que el italiano o el gallego, encontramos numerosas piezas con protagonistas judíos y cuyos argumentos giran en torno a temáticas vinculadas a la vida judía. Esta creciente presencia de personajes judíos en el teatro argentino resulta particularmente notoria en el sainete criollo, un género que, entre 1910 y 1930, alcanzó un gran desarrollo en el campo teatral de Buenos Aires.

Inserto dentro del género chico, el sainete surge como una pieza teatral breve, generalmente de un único acto, concebida para ser representada de manera continuada junto con otras obras del mismo tipo en teatros organizados por secciones que brindaban funciones diarias desde las seis de la tarde hasta la medianoche.¹ El auge del género se produce en el marco de una expansión del circuito teatral comercial, caracterizado por la consolidación del mercado teatral, la mayor profesionalización de los artistas y la adopción de formas de producción de tipo “industrial” que implicaban un ritmo de trabajo intensivo y, en muchos casos, un alto rendimiento económico (Dubatti, 2012: 19). Este crecimiento puede verse también en el aumento sostenido del público teatral, que pasa de 1,5 millones de espectadores en 1900 a 6,6 millones en 1910 (Seibel, 2002: 467), así como en el número de salas teatrales en la ciudad de Buenos Aires: en 1906 existían trece teatros en el centro, para 1911 el número ascendía a veintiuno, en 1925 alcanzaba los treinta y dos, y en 1928 llegaba a cuarenta y tres (Maziotti, 1990: 65). Como señala Jorge Dubatti, esta demanda continua de nuevas obras impulsó a los dramaturgos argentinos “a escribir textos locales, para los que aprovechan el modelo español, pero van introduciendo variables dialectales o regionales específicamente porteñas o argentinas” (2012: 27). Se consolida así el sainete criollo como un género que refleja la vida urbana de Buenos Aires y su creciente diversidad social durante la era de la inmigración masiva, a partir de la configuración de personajes-tipo que ofrecían representaciones humorísticas y caricaturescas de las distintas comunidades inmigrantes.

Este trabajo se propone indagar en la figura del inmigrante judío específicamente a partir del análisis de los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco, considerado uno de los dramaturgos más reconocidos del período. Su obra abarca desde piezas pioneras en la introducción de protagonistas judíos —tales como *Compra y venta*, estrenada en 1906— hasta sainetes tardíos, cuando este tipo escénico ya se encuentra consolidado. En este sentido, constituye un corpus privilegiado para examinar los modos de construcción y las transformaciones del personaje judío dentro del teatro popular argentino.

Notas contextuales sobre Carlos Mauricio Pacheco

Durante el apogeo del sainete criollo, Carlos Mauricio Pacheco se consolidó como una figura central del teatro comercial de Buenos Aires gracias a una vasta producción escénica que alcanzó una gran circulación y éxito de taquilla. Su obra, que supera los setenta títulos, abarca una amplia variedad de formas teatrales, entre ellas sainetes, revistas, dramas, comedias, escenas porteñas, diálogos y bocetos dramáticos (Lena Paz, 1961: 61). Su trayectoria se inició con sus primeros

¹ Para un estudio profundo sobre el auge de la industria del espectáculo en Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX, véase González Velasco, 2012.

estrenos en 1906 y se vio abruptamente interrumpida por su fallecimiento prematuro en 1924, a los 42 años. Sus piezas integraron el repertorio de las compañías más prestigiosas de la época y fueron representadas en las salas de mayor relevancia del circuito comercial porteño, lo que da cuenta de su lugar destacado en el campo teatral del período.

Según Marta Lena Paz, Carlos M. Pacheco contribuyó de manera decisiva a establecer la estructura definitiva del sainete criollo al dotarlo de “rasgos definitorios permanentes” (1964: 9), y sus obras y personajes operaron como modelos para la producción de sainetes posteriores. Por su parte, Osvaldo Pellettieri (2008) identifica el estreno de su obra *Los disfrazados*, en 1906, como un punto de inflexión en el desarrollo del género en tanto marca el pasaje de la fase del sainete como pura fiesta, con su matriz festiva heredada del sainete español, a una segunda fase tragicómica, caracterizada por la alternancia entre lo cómico y lo patético. Esta reconfiguración implicó la supresión de la música y el baile y el alejamiento del final feliz característico de la etapa anterior. De acuerdo con Pellettieri, el sainete tragicómico dejó así de concebirse como puro entretenimiento para constituirse en un espacio de reflexión que “respondía a una evolución en el reclamo ideológico del público de la naciente clase media, que buscaba no solamente divertirse ante una imagen idealizada de su existencia (sainete como pura fiesta), sino también reflexionar y cuestionar su situación social” (Mogliani, 2015: 67). En este mismo sentido, Ana Giustachini sostiene que, si bien Pacheco no abandona el sistema de personajes y los artificios del sainete de la primera versión, “se nutre de ellos para conformar una mirada más profunda, problemática y cuestionadora de los personajes inmigrantes y su relación con el medio” (1996: 94). En términos de Blas Raúl Gallo, los sainetes de Pacheco configuran una suerte de “realismo crítico” que se aleja del “costumbrismo realista” propio del género chico criollo (Gallo, 1958: 127). Para Luis Ordaz, con Pacheco se produce una profundización del sainete que “no queda en lo exterior, en la máscara más o menos risueña de sus personajes, pues los coloca siempre en situaciones conflictivas (con ellos mismos o con el medio que los contiene), así se trate de un sainete, de una comedia o de un drama” (2010: 205).

Siguiendo a estos autores, la obra de Carlos M. Pacheco puede leerse como una instancia de redefinición del género en la medida en que sus piezas incorporan una mirada problematizadora de los personajes inmigrantes y su relación con el medio social. Esto implica un corrimiento del costumbrismo y un desplazamiento hacia formas de mayor densidad crítica, aunque sin abandonar por completo el marco genérico que las contiene. Este conjunto de lecturas críticas resulta especialmente productivo para abordar los sainetes del autor que incorporan personajes judíos y examinar sus transformaciones a lo largo del tiempo.

***Compra y venta* (1906) y la emergencia del personaje judío en el sainete criollo**

A los dramaturgos Carlos M. Pacheco y Pedro E. Pico se les atribuye la inclusión en el sainete de los primeros personajes “de rusos” en su obra *Compra y venta*, estrenada el 7 de julio de 1906 en el teatro Rivadavia.² La obra coincide con el auge de la inmigración judía a la Argentina y con la creciente visibilidad de esta población en la ciudad de Buenos Aires. En la primera mitad del siglo XX, un gran número de inmigrantes de origen judío se establecieron en el país, empujados por las difíciles condiciones de vida y la persecución antisemita en Europa y

² El libreto mecanografiado de la obra se encuentra en Argentores y está fechado en 1921. Si bien consigna la fecha y lugar del estreno, no incluye información sobre la compañía que puso en escena la pieza.

el Imperio Ruso. La llegada, en 1889, de aproximadamente 800 judíos a bordo del vapor Weser suele considerarse el punto de inicio de la migración judía masiva hacia la Argentina. Entre 1889 y 1940 el país recibió alrededor de 225.000 judíos, provenientes mayoritariamente de Europa del Este, aunque también de Europa central y del Medio Oriente.³ Este proceso migratorio constituye el trasfondo histórico en el que se inscribe la aparición de los primeros personajes judíos en el sainete y permite comprender tanto su temprana incorporación a la escena teatral como su presencia constante en el género.

Compra y venta de Pacheco y Pico contiene ya los principales elementos que se reiterarán con variaciones en las obras posteriores de temática judía. En primer lugar, la acción se sitúa en un cambalache regentado por un comerciante judío, una ocupación habitual asignada a estos personajes en el sainete. Asimismo, la obra introduce los primeros rasgos lingüísticos que caracterizarán el habla de los personajes judíos en las obras del período. Este sociolecto es construido por los autores, potenciando la hibridez lingüística entre el ídich y el español rioplatense, mediante la acentuación de errores gramaticales comúnmente atribuidos a los inmigrantes judíos, entre ellos el uso incorrecto del plural, la transformación habitual del diptongo “ue” en “oi”, la confusión en la concordancia de género y las equivocaciones en la conjugación verbal.⁴ En cuanto al argumento, desde la primera escena la pieza configura una situación problemática que funcionará como núcleo estructurante del conflicto dramático en la mayoría de las obras de este tipo: el matrimonio arreglado de la hija del judío, motivado por el interés económico y no por el deseo de la joven. La obra comienza presentándonos dos personajes, el prestamista Jacobo y el comerciante Salomón, quienes discuten de manera explícita la “compraventa” de Rebeca, la hija adoptiva de Salomón, a quien Jacobo quiere desposar a cambio de condonar las deudas de su padre y restituirle la titularidad de su negocio. La elección de la profesión de los personajes judíos como usurero y comerciante marca un precedente fundacional, ya que establece un repertorio de roles que se volverá recurrente en el sainete y que contribuirá a reforzar su imagen como individuos preocupados exclusivamente por la acumulación de riqueza, a menudo mediante prácticas sospechosas que ponen en evidencia su supuesta falta de honradez. Esta idea se expresa también en la descripción de Catalina, la esposa de Salomón, quien, pese a su vínculo afectivo con la hija, queda inscripta en la misma lógica de intercambio, tal como lo afirma Jacobo: “...ella quiere la muchacha, está bueno, pero quiere más la plata”. El amor de Catalina por el dinero es caricaturizado en la escena mediante un recurso de humor físico ya que, aunque Catalina dormita, cuando Jacobo le acerca un anillo de valor se despierta y abre los ojos ávidamente exclamando: “Grande! Lindo! Mucha plata!”. Desde este planteo inaugural, entonces, el texto dramático construye a los personajes judíos como inescrupulosos para quienes toda consideración moral queda subordinada al interés económico, presentado como el principio regulador de sus acciones.

Ya desde 1906 estas imágenes ponen así en circulación una serie de prejuicios culturales y religiosos que apelan al tropo antisemita del judío avaro y codicioso. Dicha figura se inscribe en un prolongado linaje de representaciones ampliamente difundidas en la tradición teatral y literaria europea que, desde la Edad Media, asocian de manera sistemática a los personajes judíos con el dinero y la usura y que incluye figuras paradigmáticas como el Shylock shakespeariano, cuya influencia resulta central en la configuración moderna de este imaginario. Tales representaciones no resultan ajenas al contexto argentino de finales del siglo XIX, en el cual el mismo estereotipo

³ Para mayores datos sobre la inmigración judía a la Argentina véase Devoto, 2004; Feierstein, 1993; Lewin, 1983.

⁴ Pacheco desarrolla la caracterización lingüística de los personajes judíos con mayor profundidad en su obra *La guardia del auxiliar* (1916), ambientada en una comisaría por la que transitan diversos personajes inmigrantes, compadritos y maleantes. En una escena de claro propósito cómico, aparecen dos personajes judíos sin nombre que discuten en un habla deliberadamente ininteligible, construida a partir de una imitación caricaturesca de lo que el autor concibe como una supuesta lengua judía: “Ipraska...volomeskia...pretoria inponkia”.

aparece, por ejemplo, en la novela *La bolsa* (1891) de Julián Martel.⁵ Escrita en un momento en que la presencia judía en el país era todavía muy reducida, esta novela presenta a los judíos como especuladores y como una amenaza para el orden económico y social, fortaleciendo así la asociación entre “lo judío” y la transacción monetaria o financiera desleal. Como propone Erin Graff Zivin, situar a los personajes judíos en escenas de transacción resultaba convincente en el plano retórico porque las metáforas de lo “judío”, el dinero y la prostitución funcionaban bien conjuntamente gracias a una extensa tradición histórica de asociación entre estos elementos simbólicos (2008: 76). Esta caracterización de los personajes judíos como avaros y faltos de escrúpulos se refuerza en la obra mediante el procedimiento de la oposición de caracteres en tanto Rebeca, quien no es de origen judío, no comparte la mezquindad de sus padres adoptivos, tal como ella misma lo señala:

REBECA: Me han cuidado como un mueble de la casa, como algo que pueda vender con usura. Pero ud. lo ha dicho: no soy de su raza. A mí se me estruja el corazón cada vez que veo esas caras pálidas que vienen a dejar cualquier prenda; a ud. no, a ud. le brillan los ojos de un modo extraño.

En este parlamento encontramos reflejada la tesis esencialista de la obra que pareciera entender el apego al dinero como un rasgo asociado a la naturaleza de los judíos. Rebeca no responde a esta lógica precisamente porque, pese a haber crecido en una casa judía, no es de su raza. Frente a su negativa a casarse con Jacobo, aun cuando el matrimonio le ofrecería evidentes ventajas económicas, Jacobo se queja de que Salomón no le haya inculcado a su hija adoptiva la lógica transaccional que organiza el comportamiento de los demás personajes:

JACOBO: Calla! Calla! Vos no enseñaste bien: todú compra, todú vende in mundo... No enseñaste,...

SALOMÓN: No puede aprender esto, hay que ser raza nuestro.

Aquí pueden verse con claridad las ideas de determinismo racial que atraviesan la obra, pues los rasgos negativos atribuidos a los personajes judíos no son presentados como resultado de la educación o la socialización, sino como cualidades inherentes a su supuesta naturaleza. Este planteo establece una diferencia significativa con los sainetes posteriores de temática judía, cuyo auge se produce a partir de la década de 1920. En un contexto marcado por un mayor grado de integración y aceptación social de la población judía en la Argentina, estas obras abandonan la caracterización negativa fundada en criterios raciales y desplazan la crítica hacia la religión y la cultura judías. Esta reconfiguración permite que dichas marcas identitarias aparezcan como susceptibles de modificación o abandono, lo que habilita la posibilidad de aceptación de estos personajes en el marco de la sociedad argentina. En consecuencia, los sainetes estrenados en el período de entreguerras tienden a caracterizar a los miembros de la segunda generación de judíos nacidos en el país como portadores de valores positivos que han adquirido a través del proceso de aculturación y del ambiente liberador de la moderna nación argentina.⁶ En este sentido, el hecho de que Rebeca sea presentada como hija adoptiva resulta revelador ya que pone de manifiesto la imposibilidad, dentro del horizonte ideológico de estas primeras obras, de atribuir rasgos positivos a personajes identificados como judíos.⁷

⁵ Para un análisis de la articulación entre antisemitismo, discurso económico y nación en la novela de Julián Martel, véase Graff Zivin, 2008 y Ludmer, 1999.

⁶ Ejemplos de esta tesis asimilacionista pueden encontrarse en las obras *El barrio de los judíos* de Alberto Vacarezza (1919), *Criollos, gringos y judíos* de Alberto y Mario Rada (1921), *El cambalache de la buena suerte* de Alberto Vacarezza (1923) o incluso, como veremos, en *Ropa vieja* (1923) del mismo Pacheco.

⁷ A pesar de esto, la pieza asigna a la hija un destino trágico. En su intento por escapar del espacio doméstico y de la cosificación a la que es sometida en la casa paterna, Rebeca comienza a trabajar como bailarina en un café-concert, presentado en la obra como otro ámbito regido por la misma lógica mercantil. En este sentido, Rebeca no

La ausencia de personajes judíos positivos, incluso entre la segunda generación ya nacida en la Argentina, se observa también en otro sainete de Pacheco, *El patio de don Simón*, estrenado en el Teatro Argentino el 23 de septiembre de 1908 por la compañía de Florencio Parravicini.⁸ En esta obra, el inmigrante judío don Simón trabaja como casero de un conventillo y su hijo, ya convertido en un compadrito, le roba el dinero que recauda de los inquilinos. Esta caracterización postula que la inserción en la sociedad argentina del hijo del judío no alcanza para atenuar su interés exclusivo por el dinero ni la falta de escrúpulos con que lo obtiene, aun cuando ello suponga romper el vínculo con su propio padre. Este mismo conflicto reaparece en la obra *El otro mundo* (1922), donde se incluye una escena de carácter episódico con fines cómicos y escasamente vinculada al desarrollo de la trama en la que un padre y un hijo judíos se enfrentan nuevamente por el dinero: el hijo se niega a trabajar y sustrae al padre las ganancias obtenidas en su negocio de compra y venta. Esta estructura se repite en el sainete *Ropa vieja* (1923), aunque con una diferencia significativa ya que, como se verá en el siguiente apartado, en esta obra Pacheco introduce por primera vez en su repertorio un personaje judío caracterizado de manera positiva.

Nuevas configuraciones del personaje judío en el sainete: un análisis de *Ropa vieja* (1923)

Ropa vieja se estrenó el 6 de julio de 1923 en el Teatro Smart por la compañía Simari-Franco. La pieza pertenece a una etapa tardía dentro de la producción de Carlos M. Pacheco, cuando su poética dramática ya se encuentra plenamente consolidada. Aunque retoma rasgos estereotípicos empleados en la representación de personajes judíos —tales como el ambiente del cambalache o la avaricia del inmigrante judío como rasgo característico—, la obra introduce elementos que tensionan y reformulan ese esquema, especialmente a través de la construcción de la figura positiva del joven judío y de la explicitación de una tesis social que problematiza estas mismas representaciones.

En el primer acto, la obra reproduce la estructura y los procedimientos ya reconocibles en los sainetes previos de temática judía del autor. La acción se sitúa en una casa de compraventa propiedad del comerciante judío Abraham, quien habla español con un marcado acento que remite fonéticamente al idish. No obstante, cuando se indica que “habla en su idioma”, el texto no especifica el parlamento como en sus obras anteriores, sino que lo deja librado a la interpretación del actor. Esta omisión sugiere que, hacia 1923, el habla del personaje judío ya funcionaba como un tipo escénico consolidado que no requería mayores precisiones.⁹ En las didascalias, los personajes judíos son descriptos mediante atributos asociados al imaginario antisemita que circulaba en el género: la esposa de Abraham es presentada como “la madre de la usura”, una persona que “tiene el corazón en el bolsillo”, y de Ruth, la hija del judío, se afirma que “ha heredado su nariz y su alma”. Se repiten también procedimientos de humor físico destinados a enfatizar la supuesta atracción de los judíos por el dinero. Por ejemplo, en una de las primeras escenas, Abraham aparece deprimido en una silla, pero se incorpora inmediatamente y cambia

logra sustraerse a la lógica transaccional que estructura su existencia: aun fuera del hogar, continúa siendo percibida como una mercancía, tal como ella misma lo manifiesta al describir su nueva situación como “otro cambalache más brillante, pero cambalache al fin”.

⁸ El libreto mecanografiado de la obra se encuentra en Argentores.

⁹ La compañía de Leopoldo Simari y José Franco, integrada entonces también por Luis Arata, había interpretado ya numerosos sainetes con protagonistas judíos, entre los que se cuentan *El barrio de los judíos* de Alberto Vacarezza en 1919, *El cambalache de Petroff* de Alberto Novión en 1920 y *Criollos, gringos y judíos* de Alberto y Mario Rada en 1921.

de semblante cuando ingresa un cliente al negocio, recurso que busca poner en evidencia que su afán de lucro prevalece por sobre cualquier otro sentimiento. Asimismo, para caracterizar a León, el hijo mayor de Abraham, el autor utiliza nuevamente el tipo del “judío compadrito” presente en sus obras previas, aunque aquí lo lleva a una formulación más extrema: no solo rehúye el trabajo en el cambalache y sustrae dinero de su padre para gastarlo en el juego, sino que además ejerce violencia física contra su madre y su hermana y profiere insultos antisemitas dirigidos incluso a su propia familia.

La principal innovación de la pieza radica entonces en la construcción del personaje de Samuel, el otro hijo de Abraham, quien tampoco continúa el negocio paterno, pero, a diferencia de su hermano entregado al vicio y al robo, estudia medicina en la universidad. La elección de esta profesión no solo se señala como una aspiración de ascenso social, sino que se vincula con la disposición solidaria de Samuel y su deseo de ayudar a los otros. En este sentido, se trata de un personaje que introduce una variación relevante en el repertorio de Pacheco, ya que contrasta con el resto de su familia al no regir su conducta por el interés económico. Su carácter bondadoso se ve reforzado por la intervención de una figura singular dentro del sistema de personajes: la monja Asunción, quien ha trabajado junto a él en el hospital durante sus años de formación. La obra introduce una escena específica en la que la religiosa le brinda palabras de aliento con motivo de su graduación como médico cirujano y le entrega una estampita de Jesús que Samuel acepta y guarda, recordando que Jesús también era judío. El aprecio de la monja en tanto representante de la caridad cristiana puede leerse como una instancia de validación moral ante el público, en la medida en que certifica la bondad de Samuel y afianza su imagen de judío virtuoso. Esta escena cobra especial relevancia dado que la construcción de Samuel como figura positiva es indispensable para que el público perciba el drama central de la obra: la discriminación que el personaje padece a causa de su origen judío.

De este modo, la obra amplía el marco espacial del sainete y desplaza el conflicto de los escenarios tradicionales del cambalache o el conventillo hacia la universidad. Este corrimiento resulta significativo porque sitúa la experiencia del antisemitismo en un espacio asociado al saber y al prestigio social, donde los comentarios antisemitas, que en el género operan habitualmente como un elemento ambiental, pierden su carácter naturalizado y adquieren espesor dramático. Así, lo que en otros sainetes aparece como un rasgo apenas problematizado se convierte aquí en el núcleo del conflicto, ya que la pieza no se limita a reproducir estos discursos, sino que muestra sus consecuencias concretas en la vida de Samuel, tal como este le relata a su confidente, el argentino Manduca:

SAMUEL: Ya lo veo... Estudio, trabajo día y noche, atiendo a mis enfermos... largas noches de hospital, desvelo, frío, lluvia... reemplazar al que falta, al otro practicante que duerme, buscar la simpatía con el esfuerzo, ofreciendo todo el corazón a los demás, y siempre esa hostilidad cruel para uno, en la facultad, en el hospital, ahí va el ruso, el judío, y burlas y odio porque uno saca buenas notas, y ni un compañero, ni un amigo... y encima el apodo, ahí va “Ropa vieja”, ¿quién está de guardia? “Ropa vieja”.

Pero no son solo las humillaciones y burlas que sufre desde la escuela las que desmoralizan a Samuel, sino que el conflicto se profundiza cuando le confiesa a Manduca que se ha enamorado de la hija de su mentor, el doctor Ferrán. Este no solo ha sido siempre amable con él en el ámbito profesional, sino que incluso lo invita a cenar a su casa, donde Samuel traba relación con la joven. Sin embargo, la aceptación del doctor Ferrán encuentra un límite cuando el vínculo se plantea en términos de interés romántico:

SAMUEL: Una noche en esa guardia larga del hospital, dominado por una fiebre audaz le escribí una carta en que ponía toda mi alma, pero mi energía se vino abajo cuando el doctor Ferrán me refirió sonriente y cariñoso: mi niña ha simpatizado mucho con usted. Lástima que sea judío... Me quedé atónito. Él también, un hombre de ciencia como él...

En este sentido, podemos encuadrar la obra en lo que Dubatti denomina sainete cómico-dramático, dado que combina escenas cómicas con otras de tono más serio, así como “busca la respuesta emocional-sentimental del receptor y su identificación compasiva, e involucra una observación más detenida y profunda de los problemas del orden social, las privaciones de la vida cotidiana, y las dificultades y los padecimientos de la existencia” (2013: 48). Lejos de convertir el drama de Samuel en materia cómica, la pieza interpela al espectador más allá de la risa y lo invita a reconocer la injusticia que atraviesa al personaje. Para esto se sirve del personaje del argentino Manduca, que funciona como personaje delegado del autor y expresa la idea del mundo como cambalache:

MANDUCA: [...] la vida obliga... y hay que ponerle precio a todo... y vender y comprar [...]. Cambalache grandote es este mundo donde lo compran a uno y lo venden y lo revenden [...]. Y “ropa vieja” son las ideas que traen la herrumbe del pasado... el prejuicio de raza que es otro artículo de cambalache.

La metáfora del cambalache y de la ropa vieja condensa así la tesis central de la obra al presentar el prejuicio racial como un residuo del pasado que persiste de manera anacrónica en el presente. Samuel explicita también esta posición al afirmar: “Qué culpa tiene uno de que sus padres profesen esta religión o aquella... Yo en mis horas de laboratorio y de estudio siempre he pensado que la humanidad es una sola”.

Un análisis de las notas periodísticas del período revela que este alegato humanista fue valorado especialmente por la crítica contemporánea, que apreció el sainete precisamente por su dimensión política y su mayor densidad dramática. Las críticas coinciden en destacar que se trata de una pieza honesta que aborda un problema amargo y real que “critica a los prejuicios de raza y condición social”¹⁰, y señalan que tiene un propósito “noble” al abogar por “sentimientos profundos de fraternidad y compasión”¹¹ y “hacer un llamamiento a la fraternidad íntima de todos los elementos sociales que entran en la formación de nuestra joven nación”.¹² La mayoría de las reseñas la diferencian de los sainetes orientados únicamente al entretenimiento superficial y resaltan, en cambio, su voluntad de formular un planteo social, como puede advertirse, por ejemplo, en la publicada en el diario *La Prensa*:

Tanto en la técnica teatral como en el dibujo de los caracteres y en el lenguaje mismo, el sainete al que nos referimos ofrece aspectos que lo singularizan favorablemente entre la producción de piezas en un acto, siendo de hacerse notar que en la estructura de los personajes y la disposición de algunas situaciones, la acción se eleva a términos superiores a los que marca una simple anotación de costumbres y notas típicas, lo cual convierte el conjunto en un interesante alegato de orden sociológico.¹³

En esta misma línea interpretativa, las críticas leyeron a Samuel como una figura trágica que logra mantenerse firme frente a los prejuicios de la sociedad sin abandonar sus principios ni su vocación. La adversidad que enfrenta por su origen judío no lo conduce al resentimiento, sino

¹⁰ “Estreno de Ropa vieja en el Smart”, *La Razón*, 7 de julio de 1923.

¹¹ “Ropa vieja”, *La Montaña*, 7 de julio de 1923.

¹² “En el Smart Palace se estrenó con éxito Ropa vieja”, *La Nación*, 11 de julio de 1923.

¹³ “Smart Palace”, *La Prensa*, 9 de julio de 1923.

que reafirma su compromiso con el ejercicio de la medicina y con la ayuda al prójimo. Esto se advierte en el último cuadro, en el que vemos que Samuel se ha trasladado a un pueblo del interior y ha cambiado su apellido de Simonisky a Simoni para ejercer su profesión sin padecer discriminación. Allí se ha convertido en un médico respetado por sus vecinos y apreciado por su entrega a los pacientes hasta el punto de que, pese a una tormenta atroz, acude sin vacilar a atender a un niño enfermo. Su partida de la ciudad y su cambio de apellido pueden leerse como un intento de facilitar la integración a su nuevo entorno. Además, se ha casado con una muchacha no judía que desconoce su historia familiar y las dificultades que ha atravesado. Sin embargo, cuando su padre aparece en el pueblo, no se avergüenza de su origen humilde ni de su raza, sino que lo presenta a su mujer y a su familia política, quienes lo aceptan sin prejuicios. El reencuentro con el padre contribuye a delinear una figura paterna afectuosa y capaz de aceptar las decisiones de su hijo, que entra en tensión con los rasgos negativos previamente asociados al estereotipo del judío avaro y autoritario. La pieza culmina así en un final conciliador que propone una nueva cartografía de valores basada en la tolerancia y la fraternidad, apoyándose nuevamente en la red simbólica de la ropa vieja para sostener la tesis:

SAMUEL: Y ahora, déjenme olvidar mi pasada amargura junto a este corazón noble y sencillo que no sabe de prejuicios ni de castas. Ley del sentimiento, religión del deber, y un buen dios para todos. Y vivir y tolerarnos según nuestra conciencia desnuda del fanatismo que es la “ropa vieja” del mundo.

Puede verse, así, cómo esta obra tardía de Pacheco se distancia de la producción previa del autor al reducir el peso de los estereotipos antisemitas habituales en el sainete para proponer, en cambio, un conflicto de mayor espesor ético y social que se resuelve en un llamado a la aceptación y la integración.

Palabras finales

Este artículo se propuso examinar un corpus de obras de Carlos M. Pacheco que no han sido analizadas previamente en profundidad ni abordadas en conjunto por la historiografía teatral. El recorrido propuesto permitió observar que la construcción del personaje judío en los sainetes del autor no permanece estática, sino que experimenta desplazamientos significativos entre 1906 y 1923. Desde las primeras piezas, en las que el inmigrante judío aparece fuertemente asociado a la lógica mercantil del cambalache y a un repertorio de rasgos negativos y estereotipados, hasta la configuración más compleja que alcanza dicho personaje en *Ropa vieja*, se advierte una progresiva problematización de ese imaginario y una reformulación de sus alcances dentro del sainete.

Asimismo, el análisis articulado de estas piezas hizo posible advertir cómo la figura del judío no solo forma parte de la diversidad étnica propia del proceso migratorio, sino que funciona como pieza clave en la representación de un mundo regido por la transacción donde, tal como sugiere reiteradamente la metáfora del cambalache, todo parece susceptible de ser comprado y vendido. Si en *Compra y venta* esa lógica se presenta como rasgo naturalizado propio de los personajes judíos, en *Ropa vieja* esa misma red simbólica es retomada para ser puesta en cuestión. El prejuicio aparece aquí como “ropa vieja”, es decir, como residuo de un pasado que todavía organiza prácticas y discursos, pero cuya legitimidad comienza ya a erosionarse. Así, en esta obra, aunque el ambiente del cambalache y los estereotipos persisten, la pieza introduce

una fisura al desplazar el conflicto hacia la experiencia del prejuicio y al ensayar, a través de Samuel, una alternativa fundada en la unidad y la tolerancia.

Este desplazamiento puede pensarse como una profundización de la poética de Pacheco. Tal como señalan los estudios sobre su obra, su producción acompaña el pasaje del sainete cómico a una modalidad cómico-dramática en la que los personajes comienzan a situarse en conflictos que interrogan de manera más directa el medio social que los contiene. La evolución del personaje judío da cuenta así de esta transformación ya que, de integrarse sin fisuras a un sistema de caracterizaciones fijas, pasa a formar parte de una estructura dramática que busca poner en evidencia las injusticias del medio social. De este modo, el itinerario del personaje judío en estos sainetes permite reconocer las modulaciones internas de la dramaturgia de Pacheco y su progresiva orientación hacia una forma de teatro popular capaz de interrogar críticamente el mundo que representa.

Referencias bibliográficas

- AISEMBERG, Alicia Beatriz, 2009, “El mundo popular en escena. Formas misceláneas de representación en el sainete criollo”, en *Concurso Nacional de Ensayos Teatrales “Alfredo de la Guardia”*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- DEVOTO, Fernando, 2004, *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- DUBATTI, Jorge, 2012, *Cien años de teatro argentino: Del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos.
- FEIERSTEIN, Ricardo, 1993, *Historia de los judíos argentinos*, Buenos Aires, Planeta.
- GALLO, Blas Raúl, 1958, *Historia del sainete nacional*, Buenos Aires, Editorial Quetzal.
- GIUSTACHINI, Ana, 1996, “Los metatextos en el teatro argentino. La parodia del inmigrante”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, Buenos Aires, Galerna, pp. 93-99.
- GONZÁLEZ VELASCO, Carolina, 2012, *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GRAFF ZIVIN, Erin, 2008, *The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*, Durham, Duke University Press.
- LENA PAZ, Marta, 1961, “Para una revalidación de Carlos Mauricio Pacheco”, *Universidad* 50, 61-82.
- , 1963, *Bibliografía crítica de Carlos Mauricio Pacheco*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- LEWIN, Boleslao, 1983, *Cómo fue la inmigración judía en la Argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- LUDMER, Josefina, 1999, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil.
- MAZZIOTTI, Nora, 1985, “El auge de las revistas teatrales argentinas en 1910-1934”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 425, 73-88.
- MOGLIANI, Laura, 2015, *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*, edición del autor.
- ORDAZ, Luis, 2010, *Historia del teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentoires.
- PACHECO, Carlos Mauricio, *Los Disfrazados y otros sainetes*, Buenos Aires, EUDEBA.
- PELETTIERI, Osvaldo, 2008, *El sainete y el grotesco criollo: Del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna.
- SEIBEL, Beatriz, 2002, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor.