

*Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense*¹

Jorge Dubatti

Florencio Sánchez no se limitó a escribir un grupo de buenas obras. Su mérito principal consistió en introducir en la escena rioplatense las estructuras del drama moderno. Ello habla de su sensibilidad para la percepción del teatro europeo de su tiempo y de su capacidad para adecuarlo a las reglas de la escena local. ¿De dónde obtuvo Sánchez esos saberes? De sus lecturas, de su práctica como espectador, de su dramaturgia y de su labor como traductor, saberes técnicos estimulados por la pasión por la escena.

¿Cómo pudo Florencio Sánchez hacer tanto por el teatro hispanoamericano en tan poco tiempo? Vivió apenas treinta y cinco años: nació en Montevideo (Uruguay), el 17 de enero de 1875, y murió el 7 de noviembre de 1910 en Milán (Italia), víctima de una enfermedad pulmonar. Una tan corta existencia le bastó para escribir unas veinte piezas teatrales que significan la consolidación de la dramaturgia rioplatense y marcan el ingreso del teatro argentino y uruguayo al canon occidental: los dramas rurales *M'hijo el doctor* (1903), *La gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905); la comedia dramática urbana *En familia* (1905) y los dramas naturalistas *Los muertos* (1905), *El pasado* (1906), *Nuestros hijos* (1907), *La Tigra* (1907), *Los derechos de la salud* (1907) y *Marta Gruni* (1908), que evidencian su profundo conocimiento de las nuevas tendencias del teatro europeo, provenientes de su experiencia como espectador y lector, en una época en la que la plaza teatral Buenos Aires estaba muy conectada con el Viejo Continente. Compuso además piezas breves, de acuerdo con las normas del «género chico» costumbrista, naturalista o melodramático: *Puertas adentro* (1897), *Ladrones* (1897), *La gente honesta* (1902), *Canillita* (1902), *Cédulas de San Juan* (1904), *La pobre gente* (1904), *El desalojo* (1906), *Moneda falsa* (1907), *El cacique Pichuleo* (1907). Así lo describe Roberto F. Giusti en uno de los primeros libros dedicados al dramaturgo: «Alto, flaco, encorvado, con aquella cara mansa y algo aindiada a la que los ojos saltones y encapotados, el labio inferior caído y la mandíbula larga daban cierto aire de bobería, tenía el aspecto vulgar de un muchacho bueno y nada más» (*Florencio Sánchez, su vida y su obra*, 1920).

Y en un testimonio de Alfredo L. Palacios, evocado por Luis Ordaz: «Sánchez era un muchacho flaco, desgarrado, que frecuentemente tenía hambre y frío. Sus ojos negros, entornados, de mirada dolorosa y sin luz, impresionaban. Recuerdo, todavía, la impresión amarga que me hizo cuando lo oí hablar con su labio colgante y su aspecto de hombre ajeno a todo lo que lo rodeaba» (*Historia del teatro argentino*, INT, 1999).

¹ Fuente: Dubatti, Jorge. “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense.” Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Versión digital del texto homónimo en *El teatro sabe. Relaciones entre escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado* (Buenos Aires, Atuel, 2005, pp. 13-69).

Sánchez realizó toda su obra entre Uruguay y Argentina, conectando ambos países. Es reivindicado como «propio» tanto por el teatro argentino como por el oriental. Su formación, su trayectoria y su producción, así como la de muchos otros artistas que vinculan ambos países (de los hermanos Podestá a China Zorrilla, de Adriana Genta a Rafael Curci) son demostración cabal de la existencia de una región o área rioplatense (en términos de Ángel Rama), que excede las fronteras geopolíticas nacionales.

La vida de Sánchez ha sido minuciosamente referida por numerosos investigadores: Jorge Cruz (*Genio y figura de Florencio Sánchez*, Eudeba, 1960), Jorge Lafforgue (*Florencio Sánchez*, Centro Editor de América Latina, 1967), Julio Imbert (*Florencio Sánchez. Vida y creación*, Paidós, 1968) y Walter Rela (*Florencio Sánchez, persona y teatro*, Montevideo, Ciencias, 1981), entre otros. Sin embargo, de los detalles de su breve vida no parece surgir la clave de sus saberes para la radical modernización del teatro del Río de la Plata.

El teatro de Sánchez no sólo interesa hoy a los historiadores; baste mencionar las puestas en escena en los últimos diez años de Alberto Ure (*En familia*), Pompeyo Audivert (*El pasado*), Luciano Suardí (*Los derechos de la salud*) y Ricardo Bartís (*De mal en peor*. Homenaje a la literatura dramática de Florencio Sánchez, dramaturgia original basada en la reescritura del universo discursivo de Sánchez). En 1994, con motivo de la inclusión de *Barranca abajo* en la programación del Teatro San Martín (dirección del uruguayo Júver Salcedo), preparamos una encuesta sobre la vigencia de Sánchez en el teatro argentino. Entre otros, Roberto Cossa respondió: «La mirada social de Sánchez mantiene una absoluta actualidad. Sus dos obras clave, *Barranca abajo* y *En familia*, siguen hablando al hombre argentino actual» (*El Cronista*, 8 de abril de 1994).

La crítica de Sánchez ha destacado su capacidad para reconocer el funcionamiento de los géneros del teatro local rioplatense a fines del siglo XIX y principios del XX y modernizarlos con los aportes provenientes del nuevo teatro europeo (Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann, Henri Becque, Roberto Bracco, Girolamo Rovetta, Eugène Brieux, Emile Zola, Hermann Sudermann, Joaquín Dicenta, Octave Mirbeau, Paul Hervieu, etc.). El teatro de Sánchez, especialmente sus dramas naturalistas, es deudor de las estructuras del drama moderno, y resultan de la nueva conceptualización dramática, revolucionaria en la historia del teatro occidental, que introducen y llegan a imponer en la segunda mitad del siglo XVIII Deis Diderot (en *La paradoja del comediante* de 1773 y en su dramaturgia) y G. E. Lessing (*Dramaturgia de Hamburgo*, 1769 y dramas Minna von Barnhelm y Emilia Galotti): en ambos casos existe una propuesta de ilusión referencial o fundación de las matrices del «efecto de realidad»; y de puesta del drama al servicio de la exposición de una tesis que articula una predicación sobre el mundo social. Otra época comienza hacia 1770 en toda Europa y, consecuentemente, el papel del teatro se ve sometido a revisión, la jerarquía de las artes comienza experimentar un profundo cuestionamiento. Tal como sostiene Robert Abirached (*La crisis del personaje en el teatro moderno*, 1978), Lessing y Diderot modifican el alcance y el sentido de varios términos clave del dispositivo de la mimesis y su legado es revolucionario. Empieza a concebirse el personaje como un reflejo de los hombres tal como actúan en la vida pública, a la vez como tipos y como individuos. El teatro aspira a convertirse en un «espejo» donde se invita al espectador a reconocer a su semejante y a sí mismo en una «nueva naturaleza» (Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*). La mimesis sirve ahora para excitar el interés del espectador halagando su complacencia y para confirmar el juicio favorable que tiene de la ideología y la moral de su grupo social, o para producir en estas los cambios necesarios. Al entrar en

la era burguesa, el teatro querrá cada vez más disimular su naturaleza teatral, reivindicada por la mimesis aristotélica. En nombre del interés y de la ilusión escénica, el teatro burgués adquiere una dimensión de utilidad: servir para refrendar o cuestionar -como método superador- los valores de la burguesía. Surge así el drama moderno en su fecundo modelo mimético-discursivo-expositivo que trabaja con una nueva base epistemológica (es decir, una nueva manera de concebir las relaciones entre el teatro y el mundo) articulada en tres aspectos principales: a) el mundo real existe y puede ser mensurado, conocido y definido en su materialidad; b) el teatro tiene la capacidad de construir una imagen de ese mundo poniendo en contigüidad los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real; c) el teatro tiene la capacidad de incidir en el orden de lo real, modificándolo recursivamente. Algunos de los principales procedimientos de esta poética del drama moderno, presentes en buena parte del teatro de Sánchez, son:

a. una estructura narrativa progresiva y tradicional en su diseño -principio, medio y fin-, con necesaria gradación de conflictos, alternancia de secuencias con acción y sin acción, encuentro personal, oposición de caracteres en los personajes, causalidad explícita o implícita inteligible (explicitable), cronotopo realista (funcionamiento de los ejes espacio-tiempo como en el campo del régimen de lo real).

b. en el orden referencial se establece la ilusión de contigüidad entre el mundo representado y el mundo social, se trabaja con un personaje referencial de identificación social, acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita, se diseminan personajes-delegados (encargados de explicitar las condiciones de recepción de los textos, su «mensaje» o tesis), los acontecimientos tematizan lo normal y lo posible, el personaje posee entidad psicológica (lógica psíquica y social de comportamientos, motivación, memoria, pasado, pertenencia social y cultural, noción de individuo de bordes definibles, diferencia).

c. en el orden lingüístico la lengua teatral de los personajes busca asimilar su convención a la lengua natural, se crea una red simbólica, isotopía o *leit-motiv* que objetivan la tesis del texto, se recurre a la redundancia pedagógica a través de un alto caudal lingüístico de los personajes que evidencia una gran confianza en la capacidad de expresión y creación de sentido de la palabra.

d. en el orden semántico, el texto articula una tesis que implica predicaciones sobre el mundo y su régimen de experiencia.

Todo ello modalizado por un efecto de «realismo voluntario» (según el acertado término de Darío Villanueva) o pacto de recepción por el cual se aceptan estas convenciones como vehículos de conexión entre la experiencia del mundo cotidiano, social, y el teatro. Sánchez escribe sus piezas más ambiciosas bajo el signo de las estructuras del drama moderno.

Tal como señala Gabriela Braselli en *Florencio Sánchez entre las dos orillas*, será el estreno en Buenos Aires de *M'hijo el doctor* el punto de partida de la consagración del dramaturgo, un giro en su carrera. Ya en esta pieza, estrenada en el teatro Comedia el 13 de agosto de 1903 por la Compañía de Jerónimo Podestá, bajo la dirección de Ezequiel Soria, se advierte la presencia de las estructuras del drama moderno. La obra fue apadrinada por el prestigioso Joaquín de Vedia, quien escribió a Jerónimo Podestá y a Enrique García Velloso: «Creo que tengo en mi poder la mejor pieza dramática escrita hasta hoy en Buenos Aires». El éxito de *M'hijo el doctor* adquiere relevancia inusual: la pieza llega a las 38 representaciones y obtiene críticas muy elogiosas. Sánchez le escribe a su hermana Elvira:

«Opinión unánime: en el Río de la Plata no se ha producido una obra para teatro tan bella, tan honesta, tan bien hecha. Auditores y artistas me abrazan. Fue una revelación. Nadie creía que en este saco había chicharrones».

En *M'hijo el doctor* Sánchez expone el conflicto entre una mentalidad rural tradicionalista (encarnada en don Olegario y su ámbito: una estancia del interior uruguayo) y los avances de nuevas formas de estar en el mundo determinadas por la modernización urbana (representada por Julio y la ciudad de Montevideo). La pieza es narrada desde el punto de vista de don Olegario, hecho que le valdrá al dramaturgo una profunda crítica de David Viñas desde el pensamiento de izquierda en «Florencio Sánchez y la revolución de los intelectuales» (*Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez Ed., 1964, pp. 309-335). Don Olegario explica su punto de vista ya en la Escena III del Acto I, en un parlamento célebre:

«¡A las malas mañas les llaman ahora costumbres! Viene a mirarnos por encima del hombro, a tratarnos como si fuera más que uno».

La tesis de Sánchez propone que tradicionalismo y modernización, la doxa arraigada en la visión de mundo del hombre común y el intelectualismo ideológico innovador deben equilibrarse, influirse mutuamente, aspecto que se sintetiza en la pareja formada por Jesusa y Julio y el nacimiento futuro del hijo (símbolo de la encarnación de un «hombre nuevo», síntesis de ambos legados). Sánchez se valdrá del mismo procedimiento posteriormente en *La gringa*, en este caso para referirse a la necesidad de cruce de las visiones de mundo de nativos e inmigrantes. Esa síntesis expresa, además, el modelo teatral de Sánchez, todo su proyecto estético, entre las estructuras enraizadas en el drama rioplatense y la actualización europea.

Resulta valioso volver sobre *Nuestros hijos*, drama naturalista en el que Sánchez se acerca a los grandes modelos dramáticos contemporáneos, especialmente al gran referente de la modernización europea: Henrik Ibsen. He aquí una discusión que debe ser retomada y sobre la que aún se ha dicho poco. Para Juan Pablo Echagüe Sánchez era un «Ibsencito criollo» (*El País*, 7 de octubre de 1905) en cambio para Edmundo Guibourg Sánchez sólo se vio afectado por una «pizca» del «sarampión de la ibsenitis, moda patológica de una enfermedad epidémica» (prólogo a la edición de *Canillita, Los muertos, Nuestros hijos*, Eudeba, 1966, p. 12). *Nuestros hijos*, obra prácticamente olvidada y que merece ser recuperada, es tal vez uno de los exponentes más nítidos de la deuda de Sánchez con Ibsen. Estrenada en el Teatro Nacional el 2 de mayo de 1907 por la compañía de Jerónimo Podestá, fue traducida al italiano por Alberto Scarzella y representada al año siguiente en Montevideo, en el Teatro Urquiza, por la Compañía de Gemma Caimmi. En *Nuestros hijos* Sánchez construye un personaje progresista, el Señor Díaz, que se va cargando simbólicamente a partir de sus acciones, su palabra y las palabras de los otros personajes, capaz de enfrentar el *statu quo* social y familiar al servicio de su «evangelio de la maternidad». Preocupado por el lugar de la sexualidad femenina, la reproducción y la maternidad en el régimen de sociabilidad contemporáneo, así como por el destino de «*Nuestros hijos naturales*», Díaz se dedica a recortar crónicas policiales y estudiar casos de criminología vinculados con el nacimiento de hijos

no reconocidos, suicidios de madres solteras, infanticidios, delincuencia infantojuvenil. También lee revistas científicas internacionales y libros especializados, y encarna el papel del «observador social» del naturalismo. Su objetivo es escribir una «Enciclopedia del dolor humano». Sánchez cumple con la ilusión de científicismo característica del naturalismo: la pieza se pone al servicio de la «ilustración» de leyes científicas de observación social, a la manera del teatro «experimental» o teatro «laboratorio» impulsado por Zola. Personaje desenmascarador, opone a las leyes consuetudinarias de «honor» y «vergüenza» social un nuevo concepto de «verdad» que diseña un nuevo modelo utópico, acusado por la Señora Díaz de «anarquista» y que restituye al naturalismo rioplatense sus vínculos con el pensamiento de izquierda. «[Díaz] no está loco, ni enfermo, ni maniático. Es un buen hombre que se siente harto de nosotros, de tanta hipocresía, de tanta simulación, de tanta maldad. De toda la miseria moral de nuestra vida», explica Mecha, personaje-delegado de Sánchez. Hay en *Nuestros hijos* huellas de *El hijo natural* de Alejandro Dumas hijo, *Papá Lebonnard* de J. Aicard, *Les affaires sont les affaires* de O. Mirbeau, *El honor* de H. Sudermann, *El padre* de August Strindberg, *Juan Gabriel Borckman*, *El pato salvaje* y *Las columnas de la sociedad* de Ibsen.

Barranca abajo, *En familia* y *Los muertos*, las tres llevadas a escena por los Hermanos Podestá en el Teatro Apolo de Buenos Aires en 1905, marcan la consolidación del drama moderno en el Río de la Plata. Para que ello sucediera, fue indispensable la ingerencia en el medio teatral de Buenos Aires y Montevideo de los nuevos modelos europeos, especialmente los provenientes de Francia, España, Italia, Alemania y Noruega, a los que Sánchez fue muy sensible y receptivo. La polémica en torno al naturalismo se inicia en la Argentina hacia 1880, pero en lo relativo a la escritura novelística.² Sólo hacia 1900 los nuevos dramaturgos europeos son relativamente bien conocidos en el Río de la Plata: Henrik Ibsen, Giuseppe Giacosa, Silvio Giacometti, Girolamo Rovetta, Roberto Bracco, Emile Zola, Paul Hervieu, Eugène Brieux, Henri Becque, Octave Mirbeau, Emile Augier, Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Enrique Gaspar, Benito Pérez Galdós, Joaquín Dicenta, Ángel Guimerá, entre otros.

[...]

² Frugoni de Fritzsche, Teresita, *El naturalismo en Buenos Aires* (selección, prólogo y notas), Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1966; Pagés Larraya, Antonio, «Primeros ecos del naturalismo en Buenos Aires. *L'Assommoir* y *Nana*», *La Nación*, 16 de febrero de 1947.