

809.2 Historia del teatro argentino: la emancipación cultural
HIS 1884-1930 / dirigida por Osvaldo Pellettieri.- 1ª ed.-
Buenos Aires: Galerna: Universidad de Buenos Aires.
Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
v. 2, 656 p. ; 23x15 cm.

ISBN 950-556-437-6

I. Pellettieri, Osvaldo, dir. - 1. Teatro Argentino-Historia

Primera edición 1.000 ejemplares

Esta publicación es el resultado de una investigación que,
al igual que este libro, fue subvencionada por la
Agencia Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

© 2002 by Galerna S.R.L.

Lambaré 893 - Buenos Aires - Argentina

Derechos reservados para todos los países e idiomas.
Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización de los editores.
Queda hecho el depósito en el Registro de la Propiedad Intelectual N.º 11.722

L. Mirza

Osvaldo Pellettieri
(Director)

Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires

La emancipación cultural (1884-1930)

Volumen II



Galerna
Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

6. EL SISTEMA TEATRAL DE FLORENCIO SANCHEZ

6.1.A qué llamamos el sistema teatral de Florencio Sánchez La obra dramática

por Osvaldo Pellettieri

Florencio Sánchez se introdujo en el campo intelectual porteño en 1900, luego de varias tentativas fallidas, a través de las peñas literarias y los cafés. Al poco tiempo, alternaba su trabajo de cronista teatral en *El País*, el diario de Carlos Pellegrini, con su militancia en *El Sol*, semanario artístico literario de tendencia anarquista que dirigía Alberto Ghirardo. En este último utilizaba los seudónimos de Luciano Stein o Jack the Ripper.

Su ingreso al campo intelectual coincidió con el ascenso de los sectores medios de la sociedad —los comienzos del yrigoyenismo— y el afianzamiento del espectáculo comercial —el nativismo y el sainete— merced a la aparición del nuevo público de la incipiente clase media. El teatro porteño era ya un robusto sistema teatral. La instauración del género como mercancía, el advenimiento de las instituciones legitimantes y los intentos de sindicalización de los actores, fueron factores que coadyuvaron a establecer un cuadro de creciente profesionalización teatral.

Los cambios que se producían en el sistema teatral eran casi imperceptibles, y la visita de las compañías de teatro europeas —incluida la de uno de los

preferios de Sánchez: Antoine y su elenco—, era casi un lugar común. Según se dijo, todo lo veía el joven periodista que alternaba Rosario con Montevideo y Buenos Aires.

En ese período previo a la legitimación de su obra por la crítica porteña, de Vedia (1908: 69-70) afirmó que era “un reporte, mal reporter, indolente desinteresado siempre de las cosas que interesan a la profesión”. Se puede decir que en esos momentos a Sánchez no le agradaba el “teatro nacional” que veía en Buenos Aires (Cfr. Sánchez, 1968). Paradójicamente, para la crítica posterior terminó siendo el principal exponente, a nivel de obra dramática, de lo que se denominó “Epoca de Oro” del teatro nacional.

El hecho de que las piezas de Sánchez fueran estrenadas por la Compañía Podestá plantea varios interrogantes: ¿cómo se explica que siendo el principal cuestionador de esta compañía (Sánchez, 1968), haya sido, al mismo tiempo, llevado a la fama por ella? Y en las puestas en escena, ¿qué criterio triunfó en el resultado final: el “moderno” de Sánchez o el “tradicional” de los Podestá? La respuesta tal vez sea que en la práctica hubo una mutua adecuación que resultó altamente productiva para teatro argentino, una mezcla que produjo, desde ese momento, gran cantidad de textos y de actores.

Antes de introducirse en el análisis de su obra es necesario señalar primero algunas peculiaridades del momento teatral previo y contemporáneo de Sánchez.

Sánchez y su tiempo

Sánchez cuestionó desde la teoría y la práctica teatral a la escena de su tiempo. Su proyecto creador fue elaborar una obra dramática original —siendo el primero que se planteó esa utopía en el teatro argentino— y superar lo finisecular, y es preciso, entonces, estudiar hasta qué punto “dio vuelta” al nativismo y al sainete “como pura fiesta”.

El realismo de Sánchez y el nativismo

Sánchez produjo una reversión total de la segunda fase del nativismo. Creó un nuevo sistema teatral, con la marca semántica del cuestionamiento al orden jerárquico de la sociedad a la que percibía como injusta. A partir de *M'hijo el doctor* (1903), y afirmándose definitivamente en *Barranca abajo* (1905), su textualidad hizo valer su productividad constituyéndose en un modelo que generó otros textos. Su sistema teatral incluyó la textualidad de Armando Discépolo en su primera época, y la de autores como Pedro E. Pico, Vicente Martínez Cuitiño y Rodolfo González Pacheco. Además, marcó a numerosos

textos latinoamericanos hasta fines de los cuarenta. Algunos ejemplos fundamentales son *El león ciego* (1911) del uruguayo Ernesto Herrera; *Tembladera* (1917) del cubano José A. Ramos; *El oráculo* (1908) del brasileño Arthur Azevedo; *Alma guajira* (1928) del cubano Marcelo Salinas; *La venganza de la gleba* (1905), del mexicano Federico Gamboa y la germinal *El puente* (1949) de Carlos Gorostiza.

No es una novedad afirmar que en Sánchez lucharon dos principios constructivos: el del realismo finisecular —lo melodramático, lo sentimental-costumbrista nativista— y los modelos típicos del naturalismo y, a nivel semántico, las ideas propias del liberalismo oficial y su ideario anarquista, más de una vez puesto en tela de juicio¹, que se alternaron en la concepción de su teatro. En los casos en que predominó lo costumbrista, prevaleció lo descriptivo, la pretensión de observar el ambiente “directamente”, es decir, la famosa “mirada desinteresada” de Sánchez a la que “no se le escapa ni un solo detalle” (de Vedia, 1911). En esta línea de estilización, se puede incluir la obra perdurable de Sánchez: *Barranca abajo*, en menor medida *En familia* (1905) y las piezas breves. Hay un segundo grupo de textos en el cual los artificios naturalistas, atenuados en el primer caso, se equilibran con la observación costumbrista. En ellas aparece de manera clara, la presión del ambiente sobre el individuo, “el feísmo”, el “deus ex machina” de la fatalidad que domina a los personajes sometidos a su temperamento y a su ambiente, la concepción de una “tesis realista” a la cual está subordinado el desarrollo dramático, que en algunas ocasiones desaparece ante la necesidad de “explicar” los sucesos de la escena. En esos textos prima el discurso narrativo por sobre la acción teatral. Se plantea entonces el problema de la “verosimilitud” confundida con la “verdad” por parte de los naturalistas². En un segundo núcleo se incluyen obras como *Los muertos* (1905) o *La gringa* (1904). Finalmente, un tercer grupo en el cual se imponen los principios naturalistas —aun cuando se está lejos de la “neutralidad” que exigía la visión propia de una poética verista— con el fin de concretar un “teatro de tesis”. En esta tendencia puede incluirse el último teatro de Sánchez: *El pasado* (1906), *Nuestros hijos* (1907) y *Los derechos de la salud* (1907) (Giustachini, 1993).

Lo que ocurría contemporáneamente con el sainete a Carlos Mauricio Pacheco y le pasó con relación al mismo género a Armando Discépolo años después, le sucedió en ese momento a Sánchez con el realismo finisecular: no creía en él, pero en él encontró su propia voz. Es evidente que obras como *Barranca abajo* le deben más a la tradición cultural de la cual Sánchez abjuraba que a la impuesta por el incipiente campo intelectual de principios de siglo.

La superioridad del Sánchez “costumbrista” fue advertida por Echagüe (1926: 278-279) en el momento del estreno de las obras del autor uruguayo:

nuestras predilecciones están en general, por el Sánchez colorista antes que por el Sánchez psicólogo y filósofo. Insuperable como pintor de ambientes, como fotógrafo de tipos, como observador y como costumbrista (...) La parte de la obra que llamaremos tendenciosa carece de simpatía humana.

Posteriormente también Larreta (1950) lo señaló con claridad:

Ya que en su primera obra importante —*M'hijo el doctor*— se advierte una ruptura violenta entre lo que es en ella reproducción feliz de la realidad campesina y el desdichado uso de las formas intelectualizadas del lenguaje. Cuando se atiene a lo primero, escribe sus mejores obras. Cuando se obstina en lo segundo, escribe *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud*.

Lo que no “descubrieron” ni Echagüe ni Larreta, fueron los sutiles cambios que Sánchez introdujo en el realismo finisecular, en todos los niveles de texto, aún en esa primera fase de su teatro. Esas innovaciones se hacen más evidentes en los procedimientos de la intriga, especialmente en el diseño de los personajes:

a) En el desenlace de los textos del costumbrismo regionalista o nativismo, los personajes alteran su esencia constitutiva: el villano se “transforma” en bueno, reconoce su “error”, de acuerdo con la vieja poética del melodrama. En *Barranca abajo*, texto modelo de la primera versión del teatro de Sánchez, la esencia constitutiva de los personajes permanece inalterable. De acuerdo con el verosímil realista-naturalista, los rasgos de los actores son absolutos, sus motivaciones concuerdan con la razón positivista. Son positivos o negativos hasta el final.

b) Los actores de *Barranca abajo* se mueven en una realidad cuya tendencia es el estatismo. Una realidad que, pese a los intentos del protagonista —don Zoilo—, no puede ser modificada. Los personajes están problematizados por más de un hecho, lo que hace que resulten contradictorios. Ninguna situación puede escapar a la motivación y causalidad realista. Nada puede jugar autónomamente.

c) Si bien el protagonista es perseguido por la coincidencia abusiva

—pérdida de su fortuna y de su casa, intensificación creciente de la pobreza, enfermedad primero y muerte después de Robustiana, su hija preferida, abandono de su familia—, evoluciona a partir de las circunstancias sociales. El conflicto, más que por la coincidencia abusiva, el choque de caracteres o la fatalidad, se explica por el enfrentamiento entre las nuevas y viejas ideas y formas de vida.

d) El protagonista no es un gaucho ni busca asimilarse exteriormente a la estética regionalista. Por el contrario, está regido por una serie de procedimientos del realismo evolucionado, que se hacen más evidentes en la segunda fase de su obra: antítesis de los caracteres en la presentación de los personajes, gradación de conflictos y paralelismo en las relaciones. Es un personaje “nuevo”, “fracasado social”, que no existía en la anterior estética nativista.

e) Junto a él, aparecen en *Barranca abajo* una serie de personajes que continúan la estética nativista sin ofrecer modificaciones (Robustiana, Martiniana, Prudencia, doña Dolores, Juan Luis, Gutiérrez), y personajes nativistas refuncionalizados. Es el caso de Rudecinda y Aniceto, antagonista y confidente del protagonista, ubicados cerca del centro dramático de la acción.

Lo cierto es que, especialmente a partir del segundo grupo de obras enunciado —construidas sobre la base del equilibrio entre el realismo finisecular y el naturalismo—, creó un conjunto de convenciones que conformaron un sistema teatral, que, en tanto tal, determinaba las obras que se podían estrenar, su temática, su ideología. Ese sistema, como toda poética “social”, es el que permite que ciertos textos individuales sean inteligibles como teatrales.

La poética de Sánchez que hizo escuela, es decir, la que se concretó en la textualidad de piezas como *Los muertos*, *M'hijo el doctor* o *La gringa*, se construyó a partir de las siguientes funciones:

A nivel de la acción o la estructura profunda, el actante sujeto se vale de su inacción para recuperar su honra; la vergüenza social lo impulsa a actuar³. El destinador de la misión es la sociedad de principios de siglo, y el destinatario el sujeto. La sociedad lo insta a obtener determinado bien espiritual, pero ella misma es su principal opositora; al mismo tiempo, los potenciales ayudantes del sujeto no alcanzan a cumplir con su misión. Este sujeto de todas las acciones de la obra dramática de Sánchez trata de actuar, pasa por pruebas para lograr su objetivo, pero siempre fracasa. Tal el caso de Lisandro en *Los muertos* y de don Cantalicio en *La gringa*. Por otra parte, el desarrollo de la acción es lento y está concretado a partir de gran cantidad de secuencias contractuales y de transición.

A nivel de la intriga, el delicado equilibrio entre realismo finisecular y

realismo-costumbrista está fuertemente mediatizado por la conceptualización. Es evidente que la percepción del dramaturgo estaba limitada, en mayor medida que en otras tendencias estéticas, por los prejuicios de la época.

Existe una serie de artificios y convenciones naturalistas, como el concepto de verdad y la tesis realista, a los que hay que imaginar en tensión con los provenientes del romanticismo tardío, conciliados, en los ejemplos mencionados más arriba, por la capacidad de Sánchez para crear situaciones dramáticas. Un caso muy claro de esta tensión entre tendencias estéticas disímiles es su personaje funcionando en el mundo de sus obras. Por las convenciones propias del naturalismo, el personaje debía tener una gran carga referencial. Cada uno de ellos tenía que estar claramente delineado dentro de la situación dramática para que el espectador supiera dónde se encontraba la falacia social, pudiera detectarla y modelar un desenlace lo más aleccionador posible. Sánchez lo conseguía mediante el procedimiento del encuentro personal, por medio del cual lograba que los personajes perdieran las inhibiciones propias de la vida real, “fracasaran” en su objetivo de disimular sus sentimientos y se produjeran los encuentros que marcaban los clímax de la intriga. Pero, al mismo tiempo, Lisandro, Jesusa, y en mayor medida los protagonistas del primer grupo de obras, están fijados por el artificio melodramático de la coincidencia abusiva: todo “lo malo” les ocurre a ellos y, paralelamente, para sus antagonistas todo se facilita. Es difícil comprender como, con estos elementos, consiguió concretar un verosímil e instituir un sistema. Sin embargo, logró aunar los opuestos mediante un adecuado manejo de los procedimientos anteriormente mencionados: antítesis de los caracteres en la presentación de los personajes, gradación de conflictos y paralelismo en las relaciones.

En un mismo sentido, el discurso de los personajes de Sánchez fue el resultado, también, de las tensiones que recibió el “escritor culto” de principios de siglo por parte del medio. Hay en su textualidad una tendencia a buscar formas que respondan a la lengua corriente de la ciudad y del campo, pero, como en otros escritores de la época, se observa una inconstancia manifiesta en el manejo del habla popular, ya que cuando creía que la situación debía profundizarse, con la intención de dignificarla, hacía hablar a los personajes utilizando la lengua culta. La descripción escenográfica se maneja de acuerdo a las convenciones del naturalismo de Zola y Antoine.

Con relación a la estructura superficial, las obras de Sánchez se adaptan totalmente al modelo aristotélico de principio-medio-fin, y existe en su intriga una total causalidad explícita. En general, en el comienzo de las piezas hay una prehistoria del principio que limitan el desarrollo de la intriga.

El punto de vista, especialmente a partir del hablante dramático básico, es el propio del drama de ideas de fines del siglo pasado y está muy ligado al aspecto semántico.

El drama estaba encaminado a probar una tesis realista que ponía de manifiesto las fallas del sistema político social. Sánchez veía a la sociedad rioplatense de principios de siglo debatiéndose entre la corrupción y la inoperancia. En sus mejores obras, consiguió mostrar al hombre, y especialmente a la mujer, presos de una realidad social injusta. De las limitaciones de esa denuncia se ha hablado mucho: fueron las propias de la pervivencia del romanticismo social del siglo XIX.

En suma, el nuevo sistema teatral culto inaugurado por Sánchez a principios de siglo se puede sintetizar de la siguiente forma: el modelo de su poética se caracteriza por la tensión entre los artificios y las funciones del realismo finisecular y el realismo-naturalismo; por la invención de un personaje que busca cambiar su realidad y la de su entorno, pero que no tiene fuerzas o posibilidades para hacerlo, enfrentado a una sociedad que lo destruye; por el uso de determinada lengua —la popular con sus variantes e indefiniciones—; por una forma de poner en escena —la del realismo finisecular modernizado por el naturalismo—; por un tipo determinado de actor —fuertemente expresivo, pero capaz de una sutileza estética que le permitía hacerse cargo con propiedad de roles muy distintos—; por un público nuevo y por una crítica cuyo horizonte de expectativa coincidía con estas convenciones⁴, con determinada concepción ideológica liberal-positivista que pretendía instaurar al teatro como práctica social.

Sánchez innovador del sainete criollo

El teatro de Sánchez tuvo especial importancia dentro de la evolución del sainete criollo.

Textos como *Canillita* (1902), fueron el antecedente del sainete tragicómico reflexivo (Pellettieri, 1986^b, 1987^b, 1988^b, 1989^a, 1989^b, 1989^c, 1990^c y 1990^a). Por su parte, *Moneda falsa* (1907), junto a *Los disfrazados* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco, significaron el momento canónico de ese modelo. Sánchez (1968: 172) fue un cuestionador del sainete como pura fiesta, y si bien como todos los productores de la época tuvo que cultivarlo, instigado por las apetencias del capocómico y el mercado, le impuso una tendencia reflexiva intertextual con su “teatro serio”.

El sainete tragicómico reflexivo responde al siguiente modelo:

Fue un género muy acorde con el horizonte de expectativa del público

popular. No fue casual que, ya en 1917, el tango-canción se volviera reflexivo, tragicómico, abandonando su alegría inicial. Su sentido se adensó, se volvió amargamente existencial (Pellettieri, 1988^c).

A nivel de la intriga el principio constructivo se tornó patético-sentimental, y se alternó cíclicamente con lo cómico-caricaturesco, que dejó de ser un fin en sí mismo para convertirse en un medio para reflexionar sobre ciertas actitudes inactuales de los personajes. Implicó una concepción dual de la realidad.

Uno de los artificios básicos del género, la reiteración, contribuye a definirlo adecuadamente: “una de cal y una de arena”, o “ríe hoy que llorarás mañana”, expresiones que sintetizan una concepción del pasado como “Edad de Oro” y el presente como carga. En esta segunda versión del sainete, los elementos cómico-caricaturescos no estaban fusionados hasta el desenlace, sino que se daban alternativamente, a diferencia de lo que ocurrió en la tercera versión: el grotesco criollo.

Aunque en el desenlace nunca se recupera la armonía —lo que sí ocurre en el sainete como pura fiesta—, el protagonista del sainete tragicómico está siempre enfrentado a hechos ajenos, exteriores a él —la miseria en *Canillita* y la mala vida en *Moneda falsa*, como determinismo sociológico—, no existe el desgarramiento interior, la pérdida total de su lugar en el mundo, como ocurre en el grotesco criollo.

Siguiendo con el aspecto semántico de la conducta del protagonista del sainete tragicómico, cabe agregar que está lejos de la confusión —una de las notas dominantes del antihéroe del grotesco criollo—; el personaje separa racionalmente la máscara y el rostro, y no sólo eso, sino que puede tematizar sobre su ambigua condición.

El motor de la acción es la defensa de la honra individual y social. El sujeto no consigue salvar ninguna de las pruebas a las que es sometido. En el desenlace abundan las secuencias de desempeño, que significan una verdadera catástrofe para *Moneda falsa*, que con su actitud fatalista, pone mucho de sí para llegar al desgraciado final. Sus funciones principales son quejarse y autocompadecerse. El destinador de la acción es la sociedad y ella misma el principal oponente del sujeto para lograr su cometido.

Su escena todavía se amparaba en un lugar de cruce de registros lingüísticos e ideológico, un almacén del suburbio porteño. Un lugar donde todo confluía sin jerarquías: desde las meditaciones sobre los temas más trascendentales hasta el chiste más elemental.

Finalmente, aparece en *Moneda falsa* una cantidad de tópicos y de personajes comunes al género desde fines de siglo: el tema del engaño conyugal, el

de los amores no correspondidos, el de las tensiones entre criollos y gringos, el de la simulación para poder convivir en el espacio virtual del almacén suburbano. Todo esto acompañado por una galería convencional de personajes porteños y extranjeros tipificados con exactitud y no profundizados psicológicamente de acuerdo con las más puras y finiseculares reglas del género.

Hasta aquí algunas de las reglas “obligatorias” que comparten todos los textos del sainete tragicómico reflexivo. Analizaremos seguidamente la peculiaridad que presenta el género en la textualidad de Sánchez, a través de su pieza más evolucionada: *Moneda falsa*.

a) La característica central del sistema de personajes de textos como *Los disfrazados*, es la de que existen dos actores protagónicos: el personaje fracasado y el personaje referencial o puente, porque le otorga sentido al todo, entramando las distintas intrigas secundarias. En *Moneda falsa* los caracteres de estos dos personajes se funden en uno que suma el patetismo que lo hace accionar a partir de la vergüenza social a una reflexión sobre sí mismo y sobre el entorno social. Semantiza, así, la percepción del espectador, a partir de un antihéroe empujado a vivir socialmente en medio de un fatal determinismo sociológico.

Esa peculiaridad textual muestra a Sánchez sainetero varios pasos adelante del resto. Anticipó, además, soluciones posteriores que Armando Discépolo concretó en el grotesco criollo: su protagonista es fracasado y reflexivo. En su accionar está implícito su discurso vital, agregándole de esta manera teatralidad, inmediatez con el espectador/lector. La diferencia entre los procedimientos de ambos autores estriba en el hecho de que, mientras Discépolo introdujo a su personaje-síntesis en el relativismo propio del grotesco, Sánchez sumergió al suyo, sufriente y vocero de la ideología estética del autor, dentro de las reglas del realismo-naturalismo.

b) Como se ha señalado, Sánchez impuso un giro notable al sainete con *Moneda falsa*, ya que si bien, como los restantes saineteros, cultivó la deformación del costumbrismo, sólo procedió de ese modo en las intrigas secundarias, manteniendo al solitario personaje central dentro del realismo. Lo diseñó de manera referencial, imponiéndole un franco determinismo social: *Moneda falsa* no puede escapar a la fatalidad de las leyes social y esta marcado por el medio.

c) El texto cultiva una semántica nada común en el sainete: un desarrollo dramático destinado a probar una tesis realista de crítica al contexto social. Aparece también una intensificación de los encuentros personales —especialmente los de *Moneda* y *Carmen*—, y un pasaje de lo “posible” propio del

sainete —lo que no ocurre constantemente— a lo “probable” —lo que sucede continuamente o casi siempre en la sociedad—.

d) En *Moneda falsa* existe un enfrentamiento entre temperamento y medio social. El protagonista se enfrenta a su entorno y fracasa, aprisionado por una dura causalidad explícita. El punto de vista, por lo tanto, no es el del sainete, sino el del drama, e intenta exponer las fallas del sistema social, su falta de dinamismo y de movilidad.

e) El texto se perfila como pura comunicación, como mensaje que implica un marcado didactismo. Persigue mostrar al hombre como ser social y al teatro como forma de conocimiento.

f) *Moneda falsa*, a diferencia de otros sainetes reflexivos, exhibe una concepción objetivista de la recepción teatral. Busca un efecto de identificación no compasiva con el espectador. Una “distancia” para contemplar reflexivamente al antihéroe.

La originalidad de Sánchez

Sánchez pretendió modificar el modelo finisecular —culto y popular— y lo consiguió en todos los niveles de texto. Especialmente en cuanto a la situación del denominado “personaje fracasado”, el protagonista de sus textos, que si bien lucha contra la coincidencia abusiva, no puede escapar a la causalidad social y nunca logra reimplantar la armonía de su existencia en el desenlace.

Su intento de modernización fue el primero en el teatro porteño. No consiguió concretar un teatro moderno porque careció de un correlato escénico de la misma índole que su propuesta metatextual y dramática. La compañía de los Podestá estaba muy lejos de ser un “grupo teatral”. Carecía de un director orientador y creador a la manera moderna, no entendía al teatro como militancia, como activismo, antes bien, había creado una técnica que se anclaba en lo finisecular, “antigua”, “profesional”, con especialistas para cada rol, y toda su energía estaba dirigida a buscar “efectos” teatrales que satisficieran los “gustos” del público. En síntesis, los Podestá, como los actores de todo tiempo y lugar, posibilitaron, pero también limitaron, las potencialidades ideológicas y estéticas del dramaturgo. Ante las críticas de Sánchez y de los cronistas de la época, intensificaron lo melodramático, lo cómico y lo costumbrista, porque advirtieron que de esa forma los textos del dramaturgo se volverían “potables” para los gustos populares. Hechos como el cambio de desenlace en *Barranca abajo* eximen de mayores comentarios (Podestá, 1930: 172-178).

Posteriormente vinieron los intentos de Defilippis Novoa (Pellettieri, 1990^b) y Discépolo, y más tarde, la definitiva entrada a la modernidad con el teatro

independiente. Comprender el rol que jugó la pre-modernidad de Sánchez es absolutamente imprescindible para entender a sus continuadores. Partió de tres nociones que semánticamente definieron sus fines modernizadores:

1. Impuso la idea de “originalidad” frente al concepto de reiteración de los modelos anteriores que existía en el teatro rioplatense. Tanto sus metatextos como sus textos reivindicaron “lo nuevo” como valor absoluto nunca puesto en duda. Esa noción dinámica del teatro puso en crisis el concepto de escuela, de compromiso con el pasado y con el público que imperaba entre los autores. Antes de Sánchez, nadie dudaba del derecho que se asistía al dramaturgo de reiterar procedimientos y escenas enteras del pasado y hasta de sí mismo en anteriores creaciones. Hubo autores notables, como Alberto Novión, en cuyas obras es posible comprobar que por lo menos tres de sus textos de diferentes épocas tienen el mismo desenlace.

2. También en el plano semántico el enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo impera en los tres modelos de su teatro. Tanto en el que prima lo costumbrista como en el que se instala en el equilibrio entre lo costumbrista y lo realista-naturalista, lo nuevo y lo viejo luchan en el plano social. Se impone lo nuevo y la tesis social es, invariablemente, desenmascarante, cuestionadora de las fallas del sistema de la sociedad de su tiempo. Esta poética ha sido claramente descrita por el crítico uruguayo Freire (1959: 49-50) cuando señala los tres momentos de la creación dramática de Sánchez: la imitación de un hecho; el análisis de las causas de la conducta humana frente a ese hecho ejemplarizante y, finalmente, la proposición de una interpretación con vistas a la enseñanza universal.

Debían exponerse —como había querido Ibsen—, el error social, los motivos de la corrupción y la inoperancia de lo estatuido y, si era posible, el camino para enmendar esos problemas.

Resulta realmente paradójico el hecho de que los textos en lo que, como se dijo, prima lo costumbrista, o en los que presentan menos variantes con relación al modelo anterior son aquellos en los cuales el artista encontró sus propios acentos y disimuló mejor las limitaciones de su denuncia social, que eran las propias del ya remanente romanticismo social del siglo XIX. *Barranca abajo* es el ejemplo más claro de esta situación.

3. Una tercera pauta modernizadora lo constituye el que —por sobre su declarado anarquismo— su obra está teñida por el credo liberal-sarmientino, que marcó gran parte del teatro argentino posterior y llega hasta el presente. Este credo se fundamentó en la idea de la Argentina como crisol de razas, del teatro como hecho didáctico, de la exaltación de la liberación femenina, de la

aprobación de la ruptura de los lazos familiares no respaldados por la amistad o la solidaridad y, a nivel estético, en el credo de un teatro realista —concepción que se continúa en nuestros dramaturgos realistas reflexivos de los sesenta— como regla. Para Sánchez, como para sus continuadores, el teatro no sólo reflejaba la realidad mediante la transparencia del texto, también revelaba a la experiencia individual lo invisible de las relaciones y vínculos que permiten un conocimiento crítico de la realidad. No advirtió que los procedimientos realistas no son inmanentes a lo social, sino sólo artificios que funcionan como aportaciones estéticas e ideológicas que determinan una de las tantas maneras de hacer teatro.

Es evidente que Sánchez fue un precursor. Significó el origen de un tipo de teatro que continúa vigente en sus textos o a través de su propia prole. Así como el nativismo de Leguizamón en *Calandria* había significado la reacción de las clases dirigentes frente a la inmigración, Sánchez y su teatro significaron el reclamo ideológico de “entrada al mundo” de la escena rioplatense, la “aceptación” de la inmigración, la canonización de la incipiente clase media y sus gustos.

Casi todo lo dicho encarna reflexiones desde el pasado. Las sucesivas recepciones, la inclusión de sus textos en los programas de las escuelas secundarias y su adaptación a sus convenciones, los discursos oficial y no oficial, que abusaron del uso de la figura de Sánchez para su propio provecho, deberían haber desgastado su teatro para la lectura actual. Sin embargo, a pesar de algunos tristes e incomprensibles desconocimientos, sigue siendo para nosotros —junto a Armando Discépolo— el autor dramáticamente más enjundioso de todos los tiempos en el Río de la Plata.

Sus textos son los más difundidos y los que más “han producido” teatro en Latinoamérica. Se ha convertido en el autor “clásico” que menos resistencia tiene por parte de los receptores de nuestra región. Sus mejores piezas poseen, todavía, una energía dramática considerable. Especialmente cuando su director escénico advierte las potencialidades del texto y lo recrea con justicia. Pero aún en los casos en que esto no sucede, aparece el fluido manejo de la situación teatral, de las relaciones de los personajes, del clima general y de la gradación de los conflictos del autor de un teatro que se sigue planteando como un problema a resolver.

En síntesis, su tiempo, su verosímil atado a los supuestos de la opinión común de su época, han desaparecido. Incluso el manejo del discurso de los personajes puede aparecer inactual. No obstante, la visión de sus sainetes, de

Los muertos, En familia y de la deslumbrante *Barranca abajo*, muestra una lúcida forma de debatir los problemas, de pensar profundamente nuestros países.

Notas

1. En diversos trabajos Viñas (1964^a; 1964^b) enfrentó a la crítica tradicional que había canonizado a Sánchez. Consideró al dramaturgo como un hipócrita, como el comentador “de la ideología del grupo gobernante. Y ese grupo es liberal”. Por su parte, Lafforgue (1968; 1982) afirmó la existencia de concordancia y “complementación” entre el liberalismo y el anarquismo del autor.
2. Todorov (1975: 42) señala que, frente a la verosimilitud de las reglas del género, los naturalistas sólo aceptan “lo que se considera una relación con la realidad”. Admiten únicamente lo que “la opinión común” reconoce como “verdad” en determinado momento histórico.
3. Lotman (1979: 205-206) señala que “desde el punto de vista psicológico, la esfera de las limitaciones impuestas al comportamiento del tipo de cultura, puede dividirse en dos sectores: uno regulado por la vergüenza y otro por el miedo. En cierto sentido, esto puede referirse a una trivial distinción entre normas jurídicas y normas morales de comportamiento (...) El ‘nosotros’ cultural es una colectividad cultural dentro de la cual actúan las normas de la vergüenza y el honor. El miedo y la coerción definen nuestra relación con los otros”.
4. Desde el primer estreno, Sánchez captó a la crítica de Buenos Aires, a pesar, por ejemplo, de las reservas ideológicas de Echagüe, desde las páginas de *El País* (Cfr. las críticas a *La gringa* y a *Los derechos de la salud* (1926: 175-190). En 1908 la Revista *Nosotros* organizó un verdadero jubileo de Sánchez y, en ese número, los principales críticos de la ciudad concordaron al señalarlo como el máximo autor de nuestra escena. Colaboraron en él Juan Cancio (seudónimo de Mariano de Vedia), Samuel Blixen, Vicente Di Nápoli-Vita, Joaquín de Vedia, Carlos Octavio Bunge, Raúl Montero Bustamante, Antonio Monteavaro, Arturo Giménez Pastor, Luis Doello Jurado, Roberto F. Giusti y Alfredo Bianchi (Cfr. Imbert, 1967: 301).

• • •

6.2. Los Podestá (II) y el teatro de Sánchez El texto espectacular

por Susana Cazap

Cuando Florencio Sánchez hizo su ingreso al campo teatral porteño en 1903 con *M'hijo el dotor*, el sistema teatral se encontraba conformando una tradición espectacular forjada principalmente por los hermanos Podestá. Esta tradición había comenzado a sistematizarse a partir de microsistemas como el de la gauchesca, el nativista y el sainete criollo, para los que los

Podestá proponían un tipo de actuación y de escenificación acordes a esos géneros populares.

Precisamente con ellos, y desde esos géneros populares, comenzó el sistema de actuación del “actor nacional” (Pellettieri, 2001), que constituyó un modelo alternativo al actor “serio, europeo”, mediante el cruce de procedimientos finiseculares con artificios del actor popular italiano y del naturalismo, y se consolidó en sus fases primaria o ingenua y secundaria o canónica entre 1884 y 1930.

El actor nacional no improvisaba sino que echaba mano de un legado teatral que reelaboraba creativamente al imprimirle una marca individual. Una vez sentada su propia tradición desechó la búsqueda de originalidad. Compartía con el cómico italiano una “vocación solística” que lo aislaba del entramado de relaciones con actores y director, pero también de las instituciones del campo intelectual, que no lo reconocieron oportunamente. Ambos cánones de actuación coincidían también en el eclecticismo de sus técnicas (que comprendían el canto, el baile y el recitado, entre otras competencias artísticas); manejaban múltiples registros y eran capaces de combinar los opuestos, o de polemizar con la actuación seria, incorporándola y modulándola, lo que condujo a un trabajo de metaactuación y de citas. Esta actuación “desequilibrada”, respecto de la sincronización y la contención de la palabra y de la acción del actor dramático “serio”, exponía al actor nacional a un protagonismo cuyo éxito dependía del “pacto de aprobación” que podía establecer con su público (Pellettieri, 2001). Las interrelaciones entre este modelo de actuación y la textualidad dramática premoderna consolidaron tanto las concepciones teatrales de los Podestá como la del propio Florencio Sánchez.

Diez Canedo (1944) afirma que Sánchez tuvo “intuición de la escena” y su producción tuvo un “inmediato valor escénico” como resultado de la síntesis que en él operaron su frecuentación de los espectáculos “cultos” de las compañías españolas, francesas e italianas que visitaban el país, con la incipiente tradición de teatro nacional finisecular. Así, el teatro de Sánchez se caracterizó por el trabajo intertextual con el realismo costumbrista finisecular y por la apropiación de modelos textuales extranjeros como el naturalismo. Como explica Pellettieri (1992^a:19), hay tres elementos que caracterizaron su premodernidad: la idea de originalidad que ponía en crisis la noción de escuela, que implicaba un compromiso con el pasado y que caracterizaba a los autores anteriores y cuyo correlato escénico era la forma de poner en escena de los Podestá, el enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo y la concepción del teatro como hecho didáctico.

Estos nuevos elementos provocaron, en las puestas llevadas a cabo por

actores que trabajaban con la tradición popular finisecular anteriormente esbozada, tensiones muchas veces no resueltas, que limitaron el alcance modernizador de los textos de Sánchez. Pero, como contrapartida, éste y otros autores “cultos” del período muchas veces debieron adaptar sus obras a las exigencias del tipo de escena plasmada por los Podestá, en la que primaban criterios de teatralidad y de puesta más que de ideología o de tesis de los textos. Esta operación les permitía insertarse en el campo teatral hegemonizado por los Podestá y lograr la aceptación del público.

Son numerosos los ejemplos de cortes a las obras realizados a pedido de los Podestá, o también las noticias sobre personajes que fueron escritos para ser representados por tal o cual de los hermanos. Nicolás Granada, por ejemplo, declaró haber escrito *¡Al campo!* pensando especialmente en ellos y “teniendo en cuenta sus aptitudes y modalidades” (Bosch, 1969: 97).

García Velloso y Nemesio Trejo estaban desencantados de los actores españoles y ponían sus ojos en los actores argentinos y sus técnicas. Roberto Payró, para estrenar *Sobre las ruinas*, mantuvo una controversia con Ezequiel Soria, director artístico del Teatro de la Comedia de Jerónimo Podestá. Su hermano José, quien también había recibido el texto, evoca en sus memorias las objeciones realizadas:

Quando Payró me leyó *Sobre las ruinas* lo felicité y la acepté de inmediato pidiéndole me autorizara para hacer algunos cortes necesarios, me contestó que no me permitiría que le tocara ni una coma.

— De ese modo, sin cortes — le dije — no es posible ponerlo en escena; la extensión de algunos parlamentos la hacen pesada y sería conveniente aligerarla.

Don Roberto se empeñó en que no debía cortarse nada y la volvió a llevar a la Comedia, donde la había ofrecido antes que a nosotros.

En ese teatro trabajaba mi hermano Jerónimo, teniendo como director artístico a Ezequiel Soria, quien no tuvo más suerte ni más diplomacia que yo, sino que no habiendo sido payaso ni pruebista, no podría ser analfabeto, y el autor le permitió que cortara lo que creyera necesario. (Podestá, 1930: 150)

Luego de algunas resistencias, Payró reformó la pieza, que fue estrenada con éxito. También Gregorio de Laferrère con *¡Jettatore!* pasó por un proceso similar, corrigiendo la obra “de acuerdo a las indicaciones recibidas”, y resultando triunfalmente acogida por el público (Bosch, 1969: 153).

El caso más notable y difundido de este tipo de modificaciones la protagonizó precisamente Sánchez con *Barranca abajo* (escrita pensando en Pablo Podestá para el papel del protagonista). Según relata Podestá (1930: 172-177), cuando Sánchez le llevó la pieza, le indicó que “no era posible que el público aceptara lo que Sánchez sustentaba en el final”. A lo que el autor respondió defendiendo su obra porque en ese final estaba “su tesis, su idea”. Y la pieza se estrenó según ese planteo original, lo que produjo la reacción de la crítica que cuestionó el final por inverosímil (Aniceto entraba en el momento en que Zoilo iba a suicidarse y luego de un diálogo se marchaba, sabiendo que Zoilo repetiría el intento). “Convencido Sánchez de que su tesis no podía prosperar, aceptó la enmienda que yo le hice y que es la misma con que se representa desde la segunda función” (los preparativos para el suicidio suceden en una sola vez y este se insinúa al público cuando cae el telón). Se trataba de un desenlace más corto y con un efecto teatral mucho más potente. Por otra parte, Podestá menciona que anteriormente, cuando un todavía desconocido Sánchez entregó a Jerónimo *M'hijo el doctor* “consintió que cortaran lo que la dirección artística creyera necesario” (Podestá, 1930: 173).

De este modo se produjo un intercambio y una síntesis importante: por un lado los textos de Sánchez con sus aportes premodernos despertaron potencialidades en actores como Pablo, permeables al cambio. Por otro lado, Sánchez adecuó sus obras a la teatralidad que sus intérpretes implícitamente le proponían (Pellettieri, 1992^a: 16).

Catorce de las veinte obras de Florencio Sánchez estrenadas en Buenos Aires fueron llevadas a escena por los hermanos Podestá en sus diferentes compañías¹. Tres de ellas fueron reestrenadas en Buenos Aires por alguno de ellos (*La pobre gente*, 1/10/1904; *Canillita*, 4/1/1906; *La gringa*, 8/2/1909²), mientras que *Marta Gruni* fue estrenada por Florencio Parravicini el 5 de noviembre de 1908 en el teatro Argentino. El resto estuvo a cargo de compañías “cultas” como la de José Tallaví, o a mitad de camino entre lo “popular” y lo “culto” como la de Angelina Pagano, entre otras.

Dada la proporción tan importante de obras estrenadas por los Podestá, resultan llamativas algunas de las afirmaciones que Sánchez realizara en su conferencia “El teatro nacional”³, en la que sintetizó la historia del teatro nativo hasta ese momento en las siguientes frases:

Voy a hacerles un poco de crónica del llamado teatro nacional, y como actor encargado de un papel, no del todo despreciable, en esta comedia

que se viene representando desde hace algunos años, tendré que relacionar mi actuación con la actuación ajena y bien puede que en cierto momento salga favorecido del parangón. (1952: 620)

Si bien reconocía que los Podestá dieron “el empuje inicial” a nuestro teatro, repudió que lo hicieran basándose en el modelo de la gauchesca modelada a partir de *Juan Moreira*, ya que despertaba los “instintos regresivos” subyacentes en el público popular. Repasando los cambios en el repertorio y la evolución artística de la compañía, llegó a *M'hijo el doctor*, obra que según su modo de ver produjo una revolución y tuvo un éxito “estrepitoso”, luego de lo cual “el público no toleró más paisanos declamadores ni más costumbres falsificadas. Dénme verdad como esa y la aplaudiré” (Sánchez, 1952: 624)

Como puede apreciarse, Sánchez era plenamente consciente de la dicotomía entre sus textos y la concreción espectacular que hacían de ellos los Podestá: “Se empezó entonces a hacer teatro; ideas o teatro, formaron mayor o menor éxito, pero con positiva probidad artística. Y cuando estábamos en eso nos resultó que los intérpretes se habían quedado atrás” (Sánchez, 1952: 624). Sin embargo, lo que no parecía reconocer es la apropiación que él mismo hizo de esa tradición dramática anterior y de qué modo se fusionó en su teatro con los intertextos europeos. Las declaraciones de Sánchez obedieron a que, así como por una parte los Podestá habían acertado con las modificaciones propuesta para sus piezas y además las actuaciones de Pablo casi siempre lograban dar con el “efecto” buscado por los textos, por otra parte también sucedía que, en obras como *M'hijo el doctor* o *En familia*, las malas interpretaciones desvirtuaban los sentidos propuestos. Imbert (1967: 266) explicó así los problemas suscitados en la puesta de la primera de ellas:

Sánchez fue castigado por muchos (y siempre los mismos: Echagüe, García, Roxlo, etc.) en su creación del “Julio doctor”. Pero —lo ha explicado clara y suficientemente Mariano G. Bosch— la culpa no la debió pagar Sánchez sino Arturo Podestá, que interpretó el personaje completamente a la inversa de cómo lo concibió el autor. No fue Arturo Podestá lo suficientemente culto o inteligente que debía ser para comprender el carácter del Julio que encarnaba. Lo habían notado en plena representación el mismo Sánchez e Ingenieros, quienes, en evidente negación, ‘se tomaban la cabeza con las manos’.

Precisamente *M'hijo el doctor* es una de las obras en las que aparecía uno de los tópicos premodernos que Sánchez introdujo en el teatro nacional: la oposición entre nuevos y viejos valores sociales (Pellettieri, 1992^a: 18). El personaje portavoz de los primeros es el que aparecía distorsionado y por lo tanto todo el texto se tensionaba, se revertía y no se concretaban sus virtualidades⁴.

Sánchez tenía esto en cuenta cuando se expresaba negativamente desde sus metatextos. Pero además había otros motivos. Aunque fue un autor legitimado en Buenos Aires desde su primer estreno, con los siguientes su prestigio aumentaba. En ocasión del estreno de *Un buen negocio*, *La Prensa* (18/5/1909) dijo: “el estreno de una obra de Sánchez, produce gran expectativa entre las personas que se interesan por el arte nacional. (...) Tal sucedió anoche en el Apolo con la particularidad de que una gran parte de la concurrencia se componía de periodistas, literatos y autores dramáticos”.

Su textualidad cambiaba (sus últimas obras largas habían abandonado la tradición finisecular y eran decididamente naturalistas), también cambiaba su público; su lugar dentro del campo intelectual incipiente era de absoluta consagración; es por todo esto que necesitaba tomar distancia de esos actores “trashumantes” que “se habían quedado atrás”, según los términos de su conferencia.

Fue precisamente en el plano de la actuación donde se evidenció en mayor medida esa tensión entre los textos realistas-naturalistas y su interpretación por parte de actores populares que trabajaban con técnicas no ilusionistas. La crítica reprobaba frecuentemente los gestos ampulosos y el énfasis desmedido en la declamación, recursos que formaban parte del canon del actor nacional pero que no siempre se adecuaban a la representación del género que Sánchez proponía. El rol de director artístico asumido por Ezequiel Soria en el teatro Apolo regentado por los Hermanos Podestá incluía la intervención en esos aspectos del trabajo del actor, a partir de su experiencia teatral europea (cfr. 5.4.1. en este volumen).

Este último tipo de actuación fue el que caracterizó al actor culto en contraposición con el actor nacional. El primero había cristalizado durante la primera década de ese siglo, su canon de actuación, construido sobre la declamación con gran manejo elocutivo; el actor culto era “maestro de la dicción interpretativa, para quien el cuerpo era un problema nunca resuelto”. (Pellettieri, 2001: 15)

Sucedía que cuando compañías cultas como la de José Tallaví estrenaban obras como *Los derechos de la salud*, la crítica saludaba la interpretación

como la correcta para el texto de Sánchez y la revista *Nosotros* (1908) le dedicaba un número al autor a raíz del estreno de esta obra, valorándola como un acontecimiento para el teatro nacional. Sin embargo, Alfredo Bianchi en ese mismo número de la revista (1908: 90) no dejó de señalar que la obra se representó sólo diez noches y en ocho de ellas el teatro estaba vacío. Aunque la puesta siguiera los lineamientos propuestos desde el texto, ese tipo de interpretación aún no estaba en el horizonte de expectativa del público popular que hizo triunfar las demás obras de Sánchez estrenadas por los Podestá. Este fenómeno puede explicarse por el conocimiento de su público que tenían los actores uruguayos, lo cual les permitía introducir cambios en los textos y un sello de teatralidad en las ordenaciones escénicas que llevaban a cabo. Su tipo de puesta puede considerarse canónica en este período, ya que una compañía como la de Angelina Pagano siguió el modelo estético propuesto por aquellos cuando montó *La gringa* en 1904.

La presencia del director artístico no era permanente. Es así que el mismo José Podestá asumía muchas veces ese rol desde su lugar de “cabeza de compañía”, según explica en sus memorias:

Cuando una obra era aceptada, el mismo autor la planeaba en escena y explicaba a cada uno de los actores la idiosincrasia de los personajes y todo cuanto se necesitaba para iniciar los ensayos. Entonces yo me hacía cargo de la dirección, y cuando la obra se consideraba pronta para representar se daba un ensayo general en presencia del autor, quien hacía las presentaciones pertinentes, y la obra quedaba lista. De este modo creía verme libre de las observaciones que más tarde pudiera hacerme el autor, puesto que con su “visto bueno” se presentaba al público. (1930: 146)

Imbert (1967: 259), basado en el testimonio de Nicolás Barbarito, maquinista del Teatro de la Comedia durante 51 años, confirmó que Sánchez “seguía atentamente los ensayos y personalmente se ocupaba de la ‘mise-en-scène’, haciendo con simpatía y seriedad oportunas indicaciones”.

A pesar del impulso dado por el paso de Ezequiel Soria como director artístico, los testimonios precedentes dan cuenta de la responsabilidad compartida entre autor y cabeza de compañía en la preparación de las puestas. Los ensayos eran escasos, y esa circunstancia atentaba contra la incorporación del texto a la interpretación de los actores, al tiempo que la figura del apuntador adquiría una función importante.

Párrafo aparte merece Pablo Podestá como intérprete cabal de los personajes principales de Sánchez. Se puede decir que el actor logró una síntesis entre su formación popular y los efectos renovadores que los textos de este autor proponían: “Esto era lo que le permitía conciliar la maquieta o la mueca patética o sentimental con la técnica del encuentro personal acompañados por un manejo muy claro de la intensificación de situaciones. La exageración —en la que se destacaban el grito y el ademán ampuloso—.” (Pellettieri, 2001: 24). De su interpretación de Don Zoilo en *Barranca abajo* (1905) dijo Podestá (1930: 178): “El sublime Pablo en esta obra alcanzaba el sumum de su sensibilidad, cuando en la escena final con Aniceto, sus ojos se inyectaban de sangre y gruesas lágrimas de verdadero dolor, caían abundantes de aquellos ojazos que hablaban más elocuentemente que las palabras que salían de su boca”.

Este “efecto de verdad” provocado por la incorporación de procedimientos naturalistas (realizando acciones físicas reales) se sumó a la exageración propia de lo melodramático (Aisemberg, 2001: 80-82).

Respecto de otros códigos del texto espectacular, las puestas de Sánchez pudieron marcar una transición menos conflictiva del criollismo y su “realismo ingenuo” a la concepción realista-naturalista del espacio escénico que en principio ya contaba con realizaciones concretas en el medio local, como lo demostró en 1903 la puesta de *Sobre las ruinas* (Pellettieri, 2001: 20). De este modo, se desplazaba la “incrustación” de elementos reales en escena —propio de la gauchesca y del pasaje al nativismo— a una construcción artística de la realidad.

Así como ya no existía la constitución casual de un “cocoliche” sino un deliberado trabajo con la identidad dialectal de los personajes desde su discurso, ya marcado en el texto dramático, el vestuario asumía, complementariamente con ese aspecto verbal, marcas de regionalismo —más precisamente de ruralismo— en piezas como *La gringa*, como lo atestiguaron los “colorinches” y la gruesa pana de la que estaban hechos los trajes de los colonos italianos, enfrentados por contraste a la sobriedad de los paisanos.

La concepción escenográfica complementaba el uso de telones pintados con elementos corpóreos que, si bien se caracterizaron por su economía, asumieron claras funciones icónica e indicial. El mobiliario cumplía con ambas, desde las toscas mesas de pino blanco de la pulpería de campaña del segundo acto de *La gringa* a los muebles de salón burgués propios de *Los muertos*. Desde este punto de vista, la puesta era solidaria respecto de los postulados

realistas de definición de los personajes según el medio (Mandressi, 1998: 155). En otros casos, la figurabilidad de los discursos sociales se realizaba potenciando la carga simbólica de elementos como los cuadros, retratos y publicidades, según ocurrió con la representación de paredes cubiertas de avisos y “reclames” de artículos agrícolas en *La gringa*, y el gran retrato de Carlos Marx que presidía la habitación de conventillo —económica conjunción de dormitorio, comedor, baño y cocina— de *Mano Santa*, junto a cromos y alegorías socialistas. Todas estas eran instrucciones didascálicas de Sánchez que fueron escrupulosamente respetadas en las puestas (*El Diario*, 22/11/1904; *Tribuna*, 10/6/1905) ya que formaban parte de las reconocidas dotes del escritor naturalista: su rol de observador social⁵.

Con respecto a los telones pintados, el programa que anunciaba el estreno de *Los muertos* expresaba el interés por invertir en la producción de una obra del autor uruguayo: “La Empresa no ha omitido gasto alguno para poner en escena la obra con la propiedad que requiere, habiendo pintado la Sociedad Escenográfica magníficas decoraciones destacándose la que representa el popular sótano Royal Sèller”. (Imbert, 1967: 158)

También correspondió a la primera puesta de esa pieza la introducción, en el segundo acto, de una orquesta que ambientaba desde la referencia musical ese “bar aristocrático” cuyos telones habían sido cuidadosamente seleccionados⁶.

Con respecto al movimiento escénico, Freire (1959: 52) dijo, refiriéndose a los sainetes de Sánchez:

El cuadro I es siempre un momento escénico de gran dinamismo. Aparecen allí ocurrencias simultáneas, ya que raramente Sánchez reduce la acción al primer plano del escenario a despecho de la tendencia de los cómicos de la época en jugar en la boca y frontalmente. Por ello no hay sino un número exiguo de personajes mudos y menos estáticos, porque el texto obliga de continuo a la contra-escena efectiva, tal como lo vemos en *La Tigra*, o en *Moneda falsa*, o en *Marta Gruni*, es decir todas las veces en que la acción ocurre en ambientes públicos o que acogen a una colectividad (café o patio de conventillo).

Este tipo de consideraciones agrega otro ejemplo de cómo existió una mutua adecuación entre Sánchez y sus intérpretes. En obras como *Los muertos* o *La gringa* el movimiento escénico y su dinamismo en las escenas públicas se daba de modo similar a como lo explica Freire para los sainetes. El detallismo

en la representación multitudinaria y heterogénea de la realidad social fue considerado en el texto espectacular⁷, aun a expensas de la progresión dramática.

Como conclusión se puede afirmar con respecto a la concreción espectacular de los textos de Sánchez que hubo algunas obras como *M'hijo el doctor* o *En familia* en las que la interpretación tensionó los sentidos propuestos por el texto. No obstante, hubo otras en las que un actor como Pablo dio con el efecto buscado por las piezas, en especial para encarnar los roles protagónicos, y en las que la representación de los Podestá, con sus criterios de teatralidad, forjados en el "oficio", beneficiaron la propuesta inicial del autor. Esto redundó en una buena recepción por parte del público de ese momento, lo cual favoreció a Sánchez permitiéndole mantener una continuidad escénica —que de otro modo le hubiese resultado más difícil— y beneficiando su desarrollo como autor. Simultánea y complementariamente, ganaba un prestigio frente a realizadores extranjeros como Antoine y Ermete Zacconi, quienes confirmaron la estética naturalista de las piezas y auspiciaron que esa distinción irradiara hacia los códigos mismos de la puesta, ya que estos artistas europeos tomaron contacto con el teatro de Sánchez fundamentalmente a través de las representaciones⁸.

Notas

1. Las obras llevadas a escena por los Podestá en Buenos Aires, con fecha de estreno y teatro, son: *M'hijo el doctor* (13/8/1903, De la Comedia); *Canillita* (4/1/1904, De la Comedia); *Cédulas de San Juan* (1/8/1904, De la Comedia); *Barranca abajo* (26/4/1905, Apolo); *Mano Santa* (9/6/1905, Apolo); *En familia* (6/10/1905, Apolo); *Los muertos* (23/10/1905, Apolo); *El desalojo* (18/7/1906, Apolo); *La Tigra* (2/1/1907, Argentino); *Los curdas* (2/1/1907, Apolo); *Moneda falsa* (8/1/1907, Nacional); *El cacique Pichuleo* (9/1/1907, Argentino); *Nuestros hijos* (2/5/1907, Nacional); *Un buen negocio* (17/5/1909, Apolo).
2. Tanto *La pobre gente* como *La gringa* tuvieron su estreno original por la compañía de Angelina Pagano el 1/10/1904 y el 21/11/1904 respectivamente, en el teatro San Martín de Buenos Aires; *Canillita* había sido estrenada en Rosario por la compañía de zarzuelas Llobet, en 1902.
3. La conferencia, leída por el autor en el Ateneo de Montevideo, no está fechada. Se publicó en la revista *Proteo* en el sexto aniversario de la muerte de Sánchez.
4. Otra obra que vio desvirtuados sus sentidos a causa de la interpretación, y de la recepción que esta interpretación tuvo, fue *En familia*. Como explica Imbert (1967: 153-154) antes de su estreno la compañía de los Podestá venía representando varias piezas del género chico en las que Pablo y José encarnaban papeles cómicos. Esta circunstancia, sumada a algunas características de Jorge, el personaje fracasado encarnado por Pablo, que se desvirtuaban en este contexto de interpretación, hacía que el público recibiera esta obra como cómica cuando en realidad no lo era. "Había espectadores —refiere Bosch— que gozaban viendo las vivezas del tipo" (citado por Imbert en referencia al personaje de Eduardo).
5. Así lo destacaron amigos como Joaquín de Vedia, quien señaló sus fuentes periodísticas y de

frecuentación social directa ("En la lectura de los periódicos adquirió, sin duda, la información múltiple que su obra refleja, respecto de las preocupaciones dominantes en ambientes diversos y opuestos; su clara visión del ridículo y de la vanidad característicos de algunos medios que no frecuentó jamás(...) En sus ambulaciones por los barrios de trabajo, de vicio y de dolor, adquirió la maravillosa propiedad del lenguaje de todos los tipos humildes de su fantasía, donde ni lo pintoresco, ni lo trivial, ni lo burdo de cada uno confunden sus matices, que les singularizan fuertemente."; Sánchez, 1952: 646-647), hasta la crítica, que no sólo alineó a Sánchez en la trascripción "verdadera y natural" de la realidad, sino que además lo juzgó un elemento novedoso y un aporte estético positivo: (sobre *Cédulas de San Juan*) "todos estos bocetos que recuerdan la vida natural de la campaña suceden unos a otros con rapidez y desenvoltura, y precisamente por eso la nueva obra de Sánchez aparece muy distinta de las anteriores aunque como decimos, para el público inteligente no pasan inadvertidas y aprecia debidamente la fina observación del autor" (*La Nación*, 3/8/1904. Subr. nuestro); (sobre *Moneda falsa*) "Acaso en ninguna como en esta palpitante *tajada de vida* (...) arrojada a las tablas, ha desplegado el señor Sánchez sus cualidades de observador y colorista. La Suburra porteña con sus tipos, con sus costumbres, con su ambiente de abyección y delito, con su lenguaje pintoresco y bárbaro, está entera en el cuadro. (...) escenas crudamente realistas" (Jean Paul, *El País*, 10/1/1907. Subr. del autor).

6. "Sería la primera vez, además, que subiría a un escenario una orquesta 'más o menos típica'. Los parroquianos cantaban los 'lieder' populares que la orquesta interpretaba, y 'sólo faltaban tangos bailados y unas 'varettes' para haber llegado al 'cabaret' teatral que más adelante invadió la escena nacional." (Imbert, 1967: 158)
7. Otro ejemplo lo brinda el testimonio del crítico de *La Prensa* (9/1/1907): "El primer cuadro de *Moneda falsa* produce una sensación de realidad, que en verdad parecemos que asistimos al desarrollo de una de esas escenas interesantes en un café frecuentado por ladrones y gente de mal vivir. Todos los tipos están observados por el autor, desde el pacífico obrero que entra, de paso, a beber su copa diaria, hasta el pobre italiano que es objeto de un cuento por parte de varios parroquianos, que se hallan convencidos y que acaban por robar al 'cliente'."
8. "La noche en que el 'mesiánico' Antoine vio *M'hijo el doctor*, dijo a Giusti, al empresario del Odeón, Faustino da Rosa, y a quien sería poco más tarde traductor de Sánchez, Vicente di Napoli-Vita, refiriéndose a la obra: 'es un trabajo que parece escrito para mi teatro, con una sinceridad de intenciones y una simplicidad de medios admirables; casi siento ganas de representar su traducción en París'." (Imbert, 1967: 127)

• • •

6.3. Concepción de la obra dramática premoderna

por Jorge Dubatti

De los tres modelos de Florencio Sánchez señalados por Pellettieri (1992^a), el de mayor productividad en la dramaturgia argentina posterior es el tercero, el del realismo-naturalismo, pero a partir de una intensificación —por parte de