



Florencio Sánchez: textos, lenguaje, modernización

Pablo Rocca¹

1. Textos & contextos

La abrupta muerte de Florencio Sánchez (Montevideo, 1875-Milán, 1910), conmovió al medio cultural rioplatense. El mismo año de su deceso, aparecieron varias ediciones de sus obras, impulso que siguió firme hasta alcanzar su cima en 1941 con la publicación del *Teatro completo de Florencio Sánchez*. En este tomo gordo, Dardo Cúneo rescató una decena de textos hasta entonces inéditos, aunque se saltó otros y los deformó todos. Pero no fue un problema que sólo le correspondiera al precursor. En general, el entusiasmo de editores y responsables de los libros casi nunca se reflejó en una fidelidad a los escritos del admirado. Se corrigió su estilo, se modificaron sus indicaciones escénicas, se introdujo agregados a cuenta de directores de alguna lejana representación, se descuidó el seguimiento de las galeradas. Todos estos serios inconvenientes fueron denunciados por Fernando García Esteban en 1975:

Las publicaciones existentes tienen contradicciones entre sí; pero contienen, asimismo, dislates de los que no necesariamente debe responsabilizarse al autor; son demasiado gruesos y flagrantes. Sin lugar a dudas, se trata de la transcripción de libretos confeccionados para determinada representación. Están, pues, torpemente adaptados, tienen supresiones, modificaciones y, lo que siempre es más grave, agregados generalmente estúpidos, disminuyentes, producto del menguado ingenio de algunos intérpretes que así

buscaban puntos de apoyo para el éxito probado de sus espontaneidades, o de arreglos con buena resonancia circunstancial. También esta afirmación puede probarse. El mismo Departamento de Investigaciones (de la Biblioteca Nacional, Montevideo) conserva un cuaderno manuscrito - libro de escena con señalación e indicación de reparto-correspondiente a *El Pasado*. Fue donado por el actor uruguayo Carlos Brussa, y él mismo [...] debió utilizarlo. El texto de dicho manuscrito no difiere del recogido en las ediciones impresas consultadas. Pues bien, en todas ellas falta, sin lugar a dudas y por lo menos, parte de un diálogo del primer acto. [...] Florencio no cuidaba la redacción ni hubo de intervenir en la formalidad editorial. Es posible, incluso, que él mismo haya mantenido en su poder copias de escenas modificadas, sin parar mientes en que, muchas veces, resultaban torpemente traidoras².

Pero el propio interpelante cae, es cierto que bastante menos, en algunas de las fallas impugnadas. Su edición se saltea frases, vocablos y parlamentos y, además, expulsa un lote de obras «al piadoso olvido», dice, por «carentes de la entidad mínima, del nivel suficiente»: *Los soplados* (1891), *Puertas adentro* (1899), *La gente honesta* (1902), *La de anoche* (1907) y *El autor*. Su rigorismo esteticista dejó incompleta la edición de *Teatro completo* que había encarado con firme responsabilidad, labor en que lo había precedido, pocos años atrás, Jorge R. Lafforgue³.

La verdad es que, si nos atenemos al plano textual, la inmensa mayoría de las piezas de Sánchez han sido reproducidas una y otra vez sin que se haya trabajado estrictamente con los manuscritos supervivientes. Es un criterio que, parece, resulta el más adecuado, aunque se sabe que se han perdido dos zarzuelas estrenadas en Buenos Aires, *El conventillo*, el 22 de junio de 1906 y *El Cacique Pichuleo*, el 9 de enero de 1907; se carece de versiones confiables de *La de anoche* (estrenada el 1.º de marzo de 1907) y *El autor* (monólogo con acompañamiento mímico publicado por Cúneo en la tercera edición de su libro). Las ediciones en vida del autor son escasas, a excepción segura de *La gente honesta* y *Nuestros hijos*; los pocos fragmentos dados a conocer en publicaciones periódicas obstaculizaron el control por parte del autor de verosímiles prácticas de trabajo sobre los textos. Acerca de los trece meses finales en los que Sánchez permaneció en Italia, según Eduardo Acevedo Díaz -último testigo privilegiado que lo tratara- «no dejó producción nueva alguna, ni una línea que denunciara el principio de una tarea seria»⁴.

Por estas y otras razones, el caso de Florencio Sánchez es extraordinario. Pero más allá de las considerables virtudes individuales nada tiene de milagroso, porque se desarrolla en un tiempo y un entorno que estaba asistiendo a un gran parto histórico, que solicitaba la presencia de eficaces difusores, amparados por «la urgencia de una elite directora por verse ratificada culturalmente»⁵.

Una conferencia dictada en Montevideo el 10 de junio de 1908, «El teatro nacional», demuestra que Florencio Sánchez se introdujo con plena conciencia en la

columna del espectáculo masivo, en el momento exacto, para convertirse en el principal intérprete de la modernización novecentista. Pudo ocupar ese espacio porque era un heredero directo -aunque heterodoxo- de una tradición intelectual que se origina en la primera generación de los Estados rioplatenses (Juan B. Alberdi, Domingo F. Sarmiento, Andrés Lamas) y que tuvo su inflexión uruguaya decisiva con el contingente principista montevideano del setenta, que integraron José Pedro Varela, los hermanos Ramírez, Daniel Muñoz, Julio Herrera y Obes y otros.

Este grupo homogéneo se propuso ahondar la tarea demoledora del Uruguay cerril y caudillesco, al que creyeron necesario modificar con una fuerte inversión de pensamiento moderno y liberal y, sobre todo, con el arma de la escritura. Como ellos, Sánchez quiso examinar (y juzgar) el medio, pero a diferencia de estos antecesores asumió el nuevo instrumental ideológico, el anarquismo aún con resabios positivistas⁶; y en lugar del periodismo o la filosofía política, optó por la dramaturgia para llevar a cabo una revisión crítica de todas las capas sociales de las dos márgenes del Plata. Hacer el intento, y no quedar sepultado, era factible en aquella orilla del mundo que daba oportunidades a los jóvenes ilustrados y que -más allá de limitaciones materiales-, veía en la palabra un poder digno de consideración. Con reducido margen de diferencia, los señalamientos de Adolfo Prieto sobre la situación argentina entre 1880-1910, pueden trasladarse a Uruguay, donde Sánchez reside hasta el nacimiento del siglo XX:

Nativo, extranjero, hijo de extranjeros, todos los habitantes del país pudieron usufructuar de las ventajas y padecer, al mismo tiempo, las tremendas limitaciones de un proyecto educativo más generoso en sus enunciados que en los recursos con que podía llevarlos a cabo. Sabemos que, en sucesivas campañas de promoción escolar, la Argentina redujo, en menos de treinta años, a un 4% el porcentaje de analfabetismo; pero sabemos también, por constancias de los censos respectivos [...] que esa cifra no representó nunca, ni remotamente, el número de los que habrían accedido a una efectiva alfabetización.

Alfabeto o semianalfabeto [...] el nuevo lector, en todo caso, se incorporó con considerable entusiasmo al gusto y al ejercicio de su flamante capacitación. Sorprende el valor normativo que la lectura adquirió en esos años y entre los sectores que acababan de incorporarla a sus hábitos. Sorprende el modo casi mítico con que la capacidad de leer, pieza maestra del proyecto del liberalismo, fue aceptada tanto por los que buscaban asimilarse a ese proyecto como por los que abiertamente querían subvertirlo desde una perspectiva ideológica contraria⁷.

Los primeros años uruguayos de Florencio Sánchez transcurrieron a los saltos entre Montevideo y dos pequeñas ciudades del interior (Treinta y Tres y Minas), en el seno de una familia de clase media culterana con largo arraigo en el país y de la que surgieron otros dos escritores: Alberto y Ricardo. Con desorden pero con pasión, Florencio leyó

bastante, y por las ciudades que anduvo -Montevideo, Buenos Aires, Mercedes, Rosario o donde fuere-, vio todo el teatro que pudo, formó su opinión sobre el arte dramático y su relación con el público y la realidad, elaboró -en fin- su poética naturalista. En una crónica publicada en *El Teléfono*, Mercedes, 25 de junio de 1898, existe la primera constancia autobiográfica sobre su afición al teatro:

En los muchos años que hace que asistimos al teatro no habíamos presenciado un espectáculo igual, y sólo recordamos haber oído la referencia del caso ocurrido a una compañía francesa de opereta que se vio obligada a suspender la representación, porque a las 9 de la noche no había vendido más que una luneta de cazuela⁸.

Tres días más tarde, en otra crónica aparecida en el mismo periódico, castiga duramente un drama de Giacometti porque considera que este

ha querido explotar las debilidades de los públicos gruesos, que se entusiasman con las declamaciones altisonantes y las patéticas tiradas de las personalidades históricas que le son simpáticas⁹.

Compensó esa relativa e inorgánica cultura literaria con una vida intensa y multiforme: se internó en los mezuquinos laberintos de la política «municipal y espesa» cuando con apenas quince años de edad ingresó a trabajar en el órgano político-administrativo de Minas; empezó a practicar el periodismo y hasta escribió algunos bocetos escénicos a los dieciséis años; tempranamente residió en la Argentina; participó en algunas acciones armadas de la insurgencia del caudillo blanco Aparicio Saravia en 1897; se alejó del ejército rebelde y deambuló por el norte de su país y por el sur del Brasil; se afincó un tiempo en pequeñas ciudades de los dos países del Plata; se vinculó a capillas anarquistas y, ya veinteañero, recaló por Montevideo convertido en un prestigioso periodista, tarea que amplió sus horizontes ya que se desempeñó en varios medios y en distintos rubros (cronista policial, redactor político, crítico de teatro); vivió la noche porteña, la intelectual y la otra; tuvo una mujer que lo cuidó como a un niño y supo de la aclamación pública a partir de *Mijo el doctor* (1903)¹⁰. Cuando un lustro después empezaba a darse el giro decisivo, al obtener la protección del gobierno uruguayo para mantenerse en Italia, la muerte lo arruinó todo.

Merced a esa sinergia entre el contorno específico, su pequeño (pero firme) patrimonio cultural y su fecundo despliegue de actividades, Sánchez conoció de primera mano el lenguaje, la vida y las costumbres del complejo entramado social que reedificó en su teatro. Aun más: se dio cuenta de que tenía que escribir a la carrera a pesar del agobio y las urgencias. Estaba en el centro de un proceso político, social y cultural que involucraba oleadas inmigratorias europeas, el principio de la decadencia del universo rural tradicional, el crecimiento acelerado de las dos urbes del Plata, el ocaso del caudillismo campesino, los traumáticos inicios de la democratización, las primeras agitaciones obreras, la irrupción de las ideologías socialistas. Todo un mundo nuevo.

2. Procesos de construcción textual

Muchos son los testimonios que recuerdan las condiciones en que Florencio Sánchez escribía sus textos. Los hay muy valiosos para recabar informaciones directas sobre la construcción concreta de algunos de ellos. Mejor que nadie lo ha recreado Joaquín de Vedia:

[...] nunca le ocupó la idea del gabinete de estudio, ni adquirió para su nido ni siquiera una mesa-escritorio. Escribió en cualquier parte: en el café, en la sala de un diario, en el cuarto de un camarada; y a veces, también, en su casa; pero siempre así: en un esfuerzo espasmódico y brutal. [...] He sido testigo de algunas de esas horas de producción frenética. En un pequeño cuarto de hotel, lleno de humo, sembrado de cuartillas que se borroneaban las unas sobre las otras, y que él arrojaba sin mirar, desde su reducida mesa, sobre la cual se inclinaba, todo encorvado, todo encogido, como procurando una concentración de energía nerviosa, dio término a *Los muertos*, mientras su hermano Alberto, Doello y yo [...] conversábamos¹¹.

Catalina Raventos, viuda del escritor, le dijo a varios investigadores y periodistas que cuando su marido se ponía a escribir lo hacía febrilmente, hasta la extenuación, y siempre que se diera la ocasión asistía a los ensayos, donde con gestos nerviosos explicaba a los actores cualquiera de sus intenciones creativas. Raúl Sánchez, hermano del dramaturgo, asegura que *Barranca abajo* fue concebida en Montevideo con el mismo vértigo antes descrito, tanto que «en una noche escribió un acto íntegro»¹². Como le ocurrió a sus coetáneos Javier de Viana y Horacio Quiroga, un esfuerzo de esas proporciones pasaba las fronteras de la compulsión por escribir. En rigor, el artista del novecientos se adecuaba a las nuevas leyes del mercado que llegaron a convertir a Sánchez en autor de sainetes para resolver desequilibrios financieros perentorios, o lo alentaron a encarar piezas de varios actos para obtener una paga mejor. Así lo recuerda Mario Radaelli:

[El éxito de *Mijo el doctor*] no mejoraba mucho las condiciones económicas en que se desarrollaba la vida del autor teatral. [...] Los derechos de autor no eran fijos y estaban a merced de los empresarios. Generalmente estos pagaban cinco pesos por acto al terminar la función. Así, una obra en cuatro actos producía al autor veinte pesos por noche.

Cuando una obra se estrenaba con éxito solía representarse seguidamente unas cuantas noches pero, cuando ya estaba demostrando solidez, de pronto, cambiaba

el programa y aparecía en el cartel otra obra de otro autor.

El escritor que había visto afirmarse su éxito y se había acostumbrado a cobrar veinte pesos por noche, al encontrarse con esa novedad, sin previo aviso, solía protestar airadamente. Pepe Podestá le decía:

-No hay que ser egoísta, che, hay que dejarle lugar también a los otros. Dentro de unos días «reprisaremos» tu obra. Tené un poco de paciencia.

Pero la «reprise» tardaba. [...] Entonces había llegado el momento de insinuarle al autor la venta de sus derechos mediante una carnada conveniente. De ese modo el autor cedía por escrito todas sus cobranzas futuras por cincuenta, o cien, o doscientos pesos, como Pepe Podestá pagó a Florencio Sánchez según este decía, por *Mijo el doctor*. [...] Una vez vendida la obra comenzaba su verdadero éxito. La obra volvía al cartel y allí permanecía como una buena vaca lechera que el nuevo propietario seguía ordeñando mientras tuviera leche.

Y el autor [...] se ponía a escribir otra obra, por la que Florencio Sánchez decía:

-Por esta me van a pagar diez pesos por acto, ¡y si la quieren comprar la van a pagar mil pesos!... ¡Mil o dos mil!... ¡Ni un centavo menos!...¹³.

Ese constante apremio acarreó a su escritura una surtida serie de dificultades¹⁴. El ya citado de Vedia, creíble testigo de la escritura de *Los muertos*, afirma que «no hubo caso de que una sola vez retocara una frase, ni modificara una escena, ya fijadas en el papel». Algo muy parecido relata Joaquín Sánchez Carballo, primo del dramaturgo, a propósito de la invención de *Los derechos de la salud*, pensada a los saltos durante una noche y un subsiguiente día de paseos, y ejecutada en otras dos jornadas de aplicada pero velocísima labor.

Hasta donde sabemos, sobreviven sólo seis manuscritos ológrafos (*En familia*, *Mijo el doctor*, *Barranca abajo*, *Los muertos*, *El pasado* y *Los derechos de la salud*), quizá porque Sánchez escribía a mano -nunca mecanografió sus originales- y al vender una obra (como cuenta Radaelli) debió desprenderse de la única copia existente.

Seis clases de irregularidades pueden detectarse: 1) Errores de acentuación y en el sistema de signos (puntuación fallida, olvido de signos exclamativos o interrogativos en oraciones que los reclaman); 2) Reiteración de la misma palabra en una frase; 3) Grafía arbitraria en los extranjerismos, que suman unas sesenta expresiones: «diecisiete francesas, doce inglesas, alguna alemana, y unas ocho italianas no cocolichescas; unas tres frases italianas; otras tantas latinas; dos francesas y una inglesa». Ejemplos de esta

particular forma de asunción de los extranjerismos son «yiá» (por «già») o «a tutto il vichinato» (por «a tutta la vicinanza»)¹⁵. Con razón supone Rosell que «con estos textos pretendía excusar la indicación de la pronunciación, especialmente porque los propios actores, conocedores del ambiente, los seres y las situaciones de la realidad vital, sabrían cómo desempeñarse al respecto»; 4) falta de uniformidad en la acentuación, especialmente en las obras de ambiente campesino, en las que tanto consigna los verbos con acentuación aguda -tal la norma rioplatense-, cuanto en la misma obra vuelve a escribirlo según la norma esdrújula castellana (Verbigracia: «sientesé»/ «siéntese»); 5) uso antojadizo de las comillas, aspecto frecuente en los escritores de su época y que en Sánchez se agravó por esa redacción de vértigo; 6) empleo casi universal de los puntos suspensivos, como lo ejemplifican los casos extremos de *Barranca abajo* y *En familia*, algo que desconcertó a los editores de esas y otras piezas al punto de suprimir no menos de la mitad de estos signos.

Al margen de la «indisciplina» -y a pesar de la declaración en contrario de Joaquín de Vedia-, la revisión de los manuscritos sanchianos prueba que el escritor corregía sus textos. No lo hacía con la calma de quien pule lo creado dejándolo decantar, sino que las enmiendas sobrevenían en medio del trabajo, como delatan las muchas tachaduras de sus originales. Procuraba ajustar su dicción, siempre pensando en la oralización actoral; tendía siempre a la búsqueda de una economía de lenguaje que fuera refractaria a cualquier caída declamatoria. Vacilaba sobre todo en dos emergencias: cuando se acercaba el desenlace de la obra (el segundo final de *Barranca abajo* muestra a las claras esta práctica), y cuando buscaba algún vocablo popular.

3. El habla sanchiana

En poco más de una década, entre 1897 y 1909, Sánchez edificó su corpus dramático, en el que moviliza las cinco capas clave de esa sociedad en plena transformación modernizadora: las clases del medio campesino tradicional; las burguesías alta y media de las ciudades; los inmigrantes, básicamente los de origen peninsular -y, entre ellos, en particular los napolitanos, piemonteses y genoveses-, a menudo en colisión con sus hijos «acriollados»; los tipos populares y su ambiente de la orilla ciudadana. Ya en *Los soplados*, su apunte dramático adolescente, había manifestado interés por la diversificación lingüística. Cada uno de estos estratos socioculturales representa un área más o menos definida del habla, de *parole*, en el sentido saussuriano: (1) el gauchesco-campero. (2) El castellano canónico o académico, con frecuencia de un forzado alambicamiento que atribuyó a las burguesías urbanas alta y media en *El pasado* (1906), *Nuestros hijos* (1907), *Los derechos de la salud* (1907) y *Un buen negocio* (1909). (3) El italiano permeado por su dialecto regional y en mayor medida modificado por el contacto con el dialecto rioplatense. Este, a menudo, se transforma en «cocoliche» («*jerga híbrida y grotesca*», como la define un poco pudorosamente el diccionario de la Real Academia Española). (4) El lunfardo y otras variaciones menores del habla popular urbana.

Conviene repasar los ítems 1, 3 y 4, en los que hizo aportes fundamentales para consolidar y dignificar literariamente la lengua nacional rioplatense. Hacia fines del siglo XIX el campo lingüístico-literario rural era amplísimo, y aunque no se carecía de

diccionarios -como lo ejemplifica el riguroso *Vocabulario rioplatense razonado* (1899), de Daniel Granada-, faltaba una normativa para la escritura de esta modalidad del habla. En sus obras de ambiente rural, o en las que intervienen personajes de esa franja sociolingüística, Sánchez realizó una doble contribución que, para despejar dudas, hizo programa en su conferencia «El teatro nacional»: remozó lo criollo borrando en sus obras los «paisanos declamadores [y] las costumbres falsificadas» y amplió la trama léxica, desembarazándose del lugar común «de unos cuantos "canejos" y "ahijunas"»¹⁶. Tal montaje lingüístico se dispone a partir de un amplio cuadro morfológico y prosódico del habla gauchesca-campera, que se encuentra en los dramas *Mijo el doctor* (1903), *Cédulas de San Juan* (1904), *La gringa* (1904), *Barranca abajo* (1904) y *El desalojo* (1906); aunque no es raro que el léxico campesino se interpole en el habla ciudadana, dado el profundo mestizaje que operó la modernización capitalista en el filo de los dos siglos.

1. Sufijos, con dominante función aumentativa: amigazo, sogazo, mañeraza, aquerenciadazo, mujerengo (por «mujeriego»), bobeta.
2. Sinéresis («Reducción a una sola sílaba, en una misma palabra, de vocales que normalmente se pronuncian en sílabas distintas») o sea la solución diptongante de los hiatos). Se manifiesta en casi todas las partes de la oración: En verbos: terminados en -ear> -iar: ladiar, sonsiar, cueriar, golpiar. En sustantivos: pión/a, pais (o también: páis), saltiador. En adjetivos: piores, atariadas. En adverbios: aí (por «ahí»), aura (por «ahora»). En pronombres: mi (por «me»).
3. Síncopa («Supresión de uno o más sonidos dentro de un vocablo»): la pérdida de la «d» intervocálica es la más frecuente en el habla popular campesina pero también andaluza, por ejemplo: finao, lao, ladio, cuidao, matao, abombao; se encuentran casos de fuga de la «c», como en doctor, y aun de una sílaba entera: pa (por «para»), etcétera.
4. Apóstrofos («Signo ortográfico (') que indica la elisión de una letra o cifra»: p'acá, p'atar (por «para atar»).
5. Contracciones. («Hacer una sola palabra de dos, de las cuales la primera acaba y la segunda empieza en vocal, suprimiendo una de estas vocales»): viá (por «voy a»), diai (por «de ahí»), aistá (por «ahí está»), mijo (por «mi hijo»).
6. Diminutivos. De uso muy abundante, es característica del habla gauchesco-campera, en un sentido cariñoso (*mijito*, *tatita*) y en otro despectivo (mocosuelo, doctorcito).
7. Metátesis («Cambio de lugar de algún sonido en un vocablo»): redepente (por «de repente»), redotao (por «derrotado»).
8. Elisión de consonantes no fonetizadas: manate (por «magnate»), usté, ciudá, enfermedá, antiyer, paré (por «pared»).
9. Idiotismos («Giro o expresión contrarios a las reglas generales de la gramática, pero propios de una lengua»): regolución/rigolución (por «revolución»), dir (por «ir»), asigún (por «según»), ande (por «donde»)¹⁷.

Sánchez reaccionó violentamente contra la parodia del italiano inmigrante, quien mezcló su escaso código de lengua con un español pronto y mal aprendido. Con vehemencia lo explicó en la citada disertación de 1908: «Excluyo por repulsivo, inestético y falso, al famoso Cocoliche que aún pasea su grotesca figura por los actuales escenarios nuestros». Con todo, esta condena no lo cegó al punto de omitir el habla cocolichésca, dato inexcusable de la realidad, ya que irrumpe en una docena de

personajes en siete de sus piezas: *La gente honesta* (1902), *Canillita* (1902), *La pobre gente* (1904), *La gringa* (1904), *Mano santa* (1905), *El desalojo* y *Moneda falsa* (1907). Entonces el lunfardo se fue enriqueciendo con el aporte del habla popular orillera que, por su composición social heterogénea, incorporó italianismos, vocablos cocolichescos y términos rurales. Con prudencia pero sin temores, Sánchez distribuyó lunfardismos y coloquialismos porteños y montevideanos en la última lista de obras antecitadas, así como en *Puertas adentro* (1899), *En familia* (1905), *Los muertos* (1905), *Los curdas* (1907), *La tigre* (1907) y *Marta Gruni* (1908). En el correr de las últimas décadas en el Río de la Plata «el lunfardo se emplea cada vez con mayor frecuencia, lo que determina que las palabras vayan perdiendo su aspereza y el público termine por recibir las como parte del paquete verbal común»¹⁸. En la primera década del siglo XX la situación estaba lejos de presentarse bajo estas características. La fisonomía dialectal no estaba plenamente configurada, las clases populares lo hablaban, pero los públicos culteranos y los cruzados de la pureza del idioma, consideraban ofensivo -o contrario a la «buena retórica»- dar jerarquía literaria a tamaño paquete verbal «grosero», como empezaban a hacerlo ciertos poetas (Evaristo Carriego, Carlos de la Púa), periodistas y narradores (como José S. Álvarez, Roberto J. Payró) y otros dramaturgos (Gregorio de Laferrère, Carlos M. Pacheco). Y, desde luego, el tango emergente.

Quizá pretendiendo eludir las represalias conservadoras -y por lo mismo deseando la aceptación de su teatro en el circuito de producción dominante-, Sánchez evitó todo vocablo «grueso», de los que se alinean en dos inmensas familias rioplatenses: las puteadas y los códigos de la sexualidad. Este cuidado se parece a una autocensura o una cierta claudicación más que a una actitud de «delicadeza» en la que han insistido muchos críticos, desde Alberto Lasplacas a Roberto F. Giusti. Muy elocuente, al respecto, resulta la acotación que escribe en el Cuadro I, escena II de *La tigre*: «Esperanza canta unos couplets picarescos, lo más verdes que sea posible».

Bibliografía

Obras de Florencio Sánchez

- *Teatro Completo*, Buenos Aires, Claridad, 1941 (Edición de Dardo Cúneo).
- *Obras Completas*, Buenos Aires, Schapire, 1968 (Dos tomos. Introducción, compilación y notas de Jorge R. Lafforgue).
- *Teatro Completo*. Montevideo, Editorial Salamanca, 1975 (Dos volúmenes. Introducción, compilación y notas de Fernando García Esteban).

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

