



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

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, desgarbado, 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).

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 Suardi (*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 Denis 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 superior- 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 cientificismo 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 hartado 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 novelística¹. 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.

El estudio de la producción teatral de Florencio Sánchez y el rastreo de la abundante crítica sobre su obra permiten relacionar sus piezas con los estímulos, mayores o menores, provenientes de la nueva escena europea. Una selección de las relaciones intertextuales más definidas, señaladas por los investigadores o advertidas gracias a una lectura atenta, permite elaborar el siguiente cuadro, iluminador en muchos aspectos².

Obras de Florencio Sánchez (Intertextos teatrales europeos)

- *M'hijo el doctor* (1903)
 - *Blanchette* de E. Brieux
 - *Las dos conciencias* de G. Rovetta
 - *Magda* (El hogar) de H. Sudermann
- *La pobre gente* (1904)
 - *El honor* de H. Sudermann
- *La gringa* (1904)
 - *El derecho de vivir* de R. Bracco
 - *Los tejedores* de G. Hauptmann
- *En familia* (1905)
 - *Como las hojas* y *El más fuerte* de G. Giacosa
 - *El honor* de H. Sudermann
 - *Los deshonestos* de G. Rovetta
 - *Colega Crampton* de G. Hauptmann
 - *En familia* de O. Métonnier
- *Barranca abajo* (1905)
 - *Henschel el carretero* de G. Hauptmann
- *Los muertos* (1905)
 - *La Parisienne* de H. Becque
 - *Espectros* de Henrik Ibsen
 - *Colega Crampton* y *Antes del amanecer* de G. Hauptmann
- *El desalojo* (1906)
 - *Don Pietro Caruso* de R. Bracco
- *El pasado* (1906)
 - *Papá Lebonnard* de J. Aicard
- *Nuestros hijos* (1907)
 - *El hijo natural* de A. Dumas (h.)
 - *Papá Lebonnard* de J. Aicard
 - *Les affaires sont les affaires* de O. Mirbeau
 - *Juan Gabriel Borckman* de H. Ibsen
- *Moneda falsa* (1907)
 - *Perdidos en la oscuridad* de R. Bracco
 - *Los derechos de la salud* (1907)
 - *Rosmerholm* de H. Ibsen
 - *Mariage blanc* de J. Lemaitre
 - *El derecho de vivir* de R. Bracco
 - *Denise* de A. Dumas (h.)
 - *Frou-Frou* de E. Meilhac y L. Halevy
 - *Almas solitarias* de G. Hauptmann
- *Un buen negocio* (1909)
 - *Casa de muñecas* de H. Ibsen

- *Les affaires sont les affaires* de O. Mirbeau
- *Los deshonestos* de G. Rovetta
- *Los acosados* (se conserva sólo una escena)
 - *Los malos pastores* de O. Mirbeau

Los que atribuyen a Sánchez «incultura» o mera «intuición» se equivocan totalmente. Baste mencionar que Sánchez tradujo del francés (idioma que manejaba bien, como el italiano) la pieza teatral *Mais quelqu'un trouble la fête...* (*Pero alguien desbarató la fiesta...*) de J. Marsolleau. Su versión fue publicada, sin firma, en dos números de *El Sol. Semanario de Arte y de Crítica* (97 y 98, del 16 y 24 de octubre de 1900) y más tarde reeditada por Alberto Ghirardo en *Ideas y Figuras. Revista Semanal de Crítica y Arte* (año V, n.º 100, 21 de noviembre de 1913). Dardo Cúneo la recogió, con dos pequeñas omisiones, en su edición del *Teatro Completo de Florencio Sánchez* (Buenos Aires, Editorial Claridad, 1941). Con su poética dramática, Sánchez se constituye en uno de los intermediarios fundamentales del teatro europeo en el Río de la Plata.

Sánchez frente a la estructura teatral ibseniana

El análisis de los vínculos del teatro de Sánchez con el de Henrik Ibsen ha generado posiciones contradictorias entre los investigadores. Alfredo de la Guardia sostuvo, en *El teatro contemporáneo*, que el realismo-naturalismo ha culminado ya en su apogeo de minuciosidad, de exactitud, de abundancia, y deriva hacia una concisión acelerada, sin la fiel verosimilitud anterior, más inclinada a las expresiones externas. Florencio Sánchez sigue esa guía, mucho más clara que la desvaída influencia de Ibsen³.

Sin embargo, en una versión ampliada de dicho estudio, incluida como prólogo a la edición de *Teatro selecto* de Ibsen, De la Guardia estudia la «influencia de Ibsen en el teatro contemporáneo» y observa: «En España, Echegaray evolucionó por influjo de Ibsen [...] Dentro del ámbito de nuestro idioma, citemos a Roberto J. Payró y a Florencio Sánchez»⁴.

Las posturas de los críticos se oponen. Para Armando Levene la relación entre Ibsen y Sánchez es obvia:

La riqueza abundante en sugerencias que contiene su obra [la de Ibsen] se difunde entre la de los dramaturgos tales como Sudermann, Hauptmann, Bernard Shaw, Bataille, De Curel y Porto Riche... Alguna vez Jacinto Benavente cultivó este estilo y en la literatura del Río de la Plata el caso de Florencio Sánchez nos exime de mayores comentarios⁵.

Por el contrario, la aguda Dora Corti es contundente al afirmar la tesis inversa: «Si Sánchez admiraba al noruego [Ibsen], leía sus obras y las aplaudía calurosamente -sobre todo cuando Zacconi era el protagonista- no puede afirmarse que en él haya quedado la manera de aquel dramaturgo»⁶.

Como referimos antes, Juan Pablo Echagüe llamaba a Sánchez «Ibsencito criollo» (*El País*, 7 de octubre de 1905); sin embargo, Edmundo Guibourg relativizaba esa afirmación con la imagen de la «pizca» del «sarampión de la ibsenitis, moda patológica de una enfermedad epidémica» ya mencionada⁷. Aclaró además:

Si [Sánchez] fue ibseniano, lo fue en modo leve, zafándose del rigor pintoresco del costumbrismo, en intento universalizador que con harta justificación le enrostran, por frustrado, quienes analizan el alcance persuasivo de pretenciosos mensajes morales y sociales, tal el de *Nuestros hijos* o el de *Los derechos de la salud*, más vale proclives, sin embargo, al sentimentalismo de Sudermann.

(*idem*, p. 8)

La resolución del problema es compleja, en tanto la dramaturgia ibseniana se reprodujo velozmente en toda la Europa de fines del siglo XIX y pronto se convirtió en un patrimonio internacional. El problema se torna muchísimo más complejo si se toma en cuenta que la base del realismo del siglo XIX puede descubrirse ya en el drama burgués y en los fundamentos del teatro racionalista del siglo XVIII.

Ciertos procedimientos característicos de la obra ibseniana, como el sujeto individualista y militante, la red simbólica que sintetiza la intencionalidad pedagógica, el «villano idealista» (según la acertada definición de G. B. Shaw en su obra *La quintaesencia del ibsenismo*, 1891), el relativismo semántico o la polifonía, los artificios del «transrealismo» (Guerrero Zamora⁸), fueron cimentados por Ibsen pero rápidamente apropiados por el teatro de sus «continuadores»: Hermann Sudermann, Henri Becque, Roberto Bracco, Girolamo Rovetta, Paul Hervieu, Eugène Brieux, Octave Mirbeau, José Echegaray, Gerhart Hauptmann, entre muchos otros, autores que gozaron de una intensa circulación en impresos o por los escenarios de Buenos Aires y Montevideo.

Esta «extensión» de la poética ibseniana determina que la presencia de dichos procedimientos en la dramaturgia argentina no puede atribuirse directamente al impacto de los textos de Ibsen. Por otra parte, los «continuadores» europeos de Ibsen no se limitaron a un mero epigonismo de su poética: tomaron algunos elementos de ella pero los cruzaron con otros (el melodrama, el romanticismo tardío, por ejemplo), de los que resultó un realismo diferente del ibseniano (como señala con acierto De la Guardia en su estudio de 1947).

La confrontación comparatista de las piezas de Ibsen y las de Sánchez demuestra que la poética del autor de *Barranca abajo* se vincula más estrechamente con la de los herederos europeos de Ibsen que con la textualidad ibseniana en sí misma. Si bien pueden descubrirse algunas marcas intertextuales de *Espectros* en *Los muertos*; de *Juan Gabriel Borkman* en *Nuestros hijos*; de *Casa de muñecas* en *Un buen negocio*; de *Rosmerholm* en *Los derechos de la salud*, marcas que ratifican que Sánchez conocía las obras de Ibsen, es evidente que en el conjunto de sus convenciones el dramaturgo rioplatense no opta por un acercamiento al teatro de Ibsen como el que sí mantiene con

Aicard, Brieux, Rovetta o Sudermann. Basta confrontar los textos de Sánchez con los de Ibsen para ratificar esta afirmación.

Pero sucede que no hay «uno» sino «varios» Ibsen. Entre *Las columnas de la sociedad* (con el antecedente de *La liga de la juventud*) y *El pato salvaje*, Ibsen desarrolla un realismo explícito, comprensible sin esfuerzo gracias a la redundancia pedagógica, y eminentemente ligado a la lucha del individuo contra las fuerzas sociales de su contexto. En este período se conocen y analizan, de una manera transparente, las razones por las que luchan los protagonistas, cuál es su motor y quiénes constituyen sus oponentes. Pero a partir de *La casa de Rosmer* el realismo ibseniano profundiza una lógica implícita, mucho más enigmática, difícilmente racionalizable en términos sociales y eminentemente psicológica. Las motivaciones ya no son prioritariamente sociales sino que tematizan el impacto de lo real (en un sentido más amplio que el estrictamente social) en la singularidad psicológica, de ribetes extraños, de los protagonistas.

Según estos matices puede hablarse de tres poéticas fundamentales en la producción ibseniana, que incluirían dos formas sucesivas de practicar el realismo:

- a. una poética romántica: *Catilina* (1850), *El túmulo del guerrero* (1850), *La noche de San Juan* (1853), *La castellana de Ostraat* (1855), *La fiesta de Solhaug* (1856), *Olaf Liliekrans* (1857), *Los guerreros de Helgoland* (1858), *La comedia del amor* (1862), *Los pretendientes a la corona o Madera de reyes* (1863), *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867) y *Emperador y Galileo* (1873);
- b. una poética realista «social», que registra la problemática de la lucha del individuo contra las imposiciones del medio. Incluye precursoramente *La liga de los jóvenes* (1869) y se cimienta con *Las columnas de la sociedad* (1877), *Casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1883) y *El pato salvaje* (1884).
- c. una poética realista de «introspección psicológica», que despliega la problemática de la lucha del individuo con ciertos dominios borrosos, enigmáticos, de su conciencia, ya no contra principios del funcionamiento social, y en la que se acentúa el componente «transrealista» (Guerrero Zamora), que permite establecer conexiones con el simbolismo (Oliva y Torres Monreal, 1990). Abarca *Rosmersholm* (1886), *La dama del mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *El constructor Solness* (1892), *El niño Eyolf* (1894), *Juan Gabriel Borkman* (1896) y *Cuando despertemos los muertos* (1899).

Postulamos, entonces, una evolución dentro del realismo: del que propone modelos de funcionamiento social, a partir del contraste con el comportamiento individual; al realismo de introspección, que se interna por territorios menos conocidos y previsibles de la conciencia, de dominios más desdelimitados.

Basta confrontar *Casa de muñecas* y *Rosmersholm* para advertir -en la dimensión que nos interesa- la diferencia entre ambas poéticas realistas. *Casa de muñecas*⁹ se estructura sobre las iniciativas de un sujeto individualista (Nora), que sale de su inacción para enfrentar a la sociedad (su principal oponente) en busca de la verdad, del desenmascaramiento y, en consecuencia, del cambio social. Este sujeto padece, es víctima de dichas condiciones de vida social, por eso trata de modificarlas. Guían sus iniciativas una visión de mundo individual que se recorta, se diferencia de la doxa

común. Los conflictos de Nora están ligados a su voluntad de colaborar con su marido Helmer, pero choca contra las limitaciones que impone la sociedad al desempeño de la mujer. Ella exigirá finalmente, para su regreso a la casa (final abierto), ciertas condiciones de igualdad, respeto y participación que permitan construir «un verdadero matrimonio» (p. 1200). Por lo tanto, el destinatario de sus acciones es una entidad colectiva mayor a su individualidad, es la sociedad misma. En época de su estreno, este desenlace fue escandaloso¹⁰, al punto que algunas actrices se negaron a representarlo o lo modificaron.

En *Rosmersholm* las motivaciones de la conciencia se tornan más difíciles de comprender, se opacan y oscurecen. Implican un nivel de secreto profundo, que acaba resolviéndose en una confesión desgarradora, situación narrativa de revelación de la verdad oculta. En consecuencia, la realidad de los seres humanos ya no resulta aprehensible o mensurable en términos precisos: la conciencia se transforma en un campo enigmático, no previsible, dotado de una lógica más hermética. Juan Rosmer se lo dice a Rebeca West: «Tú, tú misma y tu conducta sois para mí un enigma insoluble» (p. 1456). Como correlato objetivo de esta concepción aparecen en *Rosmersholm* dos alterados mentales: Beata y Ulrico Brendel. Éste, en su última y simbólica aparición en el Acto IV, afirma: «Siento nostalgia de la inmensa nada» (p. 1459). En el imperio de la introspección y la autoindagación, los personajes sufren procesos espirituales relevantes, auténticas conversiones o «transformaciones», que ellos mismos se encargan de examinar minuciosamente y definir. Padecen obsesiones e ideas fijas, soportan remordimientos y el peso de una culpa que no logran olvidar, sufren visiones recurrentes de los mismos hechos u objetos torturantes. Por otra parte, los personajes descubren en sus almas impulsos que no pueden dominar y que incluso rechazan, fuerzas interiores que escapan a sus planes racionales. Rebeca se había propuesto una meta al servicio de su ideal:

No existía nada que me hiciese retroceder. Pero entonces vino el comienzo de lo que relajó mi voluntad, de lo que me ha vuelto tan miserablemente cobarde por el resto de mi vida [...] me asaltó un deseo salvaje e indomable [...] de ti.

(p. 1455)

Estas criaturas en un comienzo idealistas, que se identifican con objetivos luminosos, progresistas y constructivos, terminan descubriendo su atracción por la muerte: para liberar a Rosmer, Rebeca ha propiciado el suicidio de Beata; finalmente, Rebeca y Juan Rosmer se suicidan juntos. Mientras la idea de la muerte se va configurando, Rosmer afirma: «Hay en todo esto un horror tan atrayente...» (p. 1462). Es el loco Brendel quien inspira el suicidio con una fórmula delirante: para que Rosmer tenga «asegurada la victoria» es necesario que «la mujer que le ama vaya de buena gana a la cocina y se corte su fino y sonrosado meñique, aquí, justo por la segunda articulación. *Idem* que la mencionada mujer amante -también de buena gana- se corte la oreja izquierda, tan a maravilla modelada» (p. 1460). Ibsen ha hecho un gran descubrimiento, apenas atisbado en sus piezas anteriores: el campo de la conciencia es un espacio de conflictos desconocidos, de fuerzas poderosas que no se pueden controlar, un espacio de dominios borrosos que desafía los planes y mandatos racionales con

extraños impulsos de dolor y de muerte. Impulsa al personaje su visión de mundo individual, y es él el beneficiario de sus acciones, ya no es la sociedad como en «Casa de muñecas».

Si la producción de Sánchez está relacionada con las poéticas ibsenianas, no lo está con todas sino sólo con la segunda, con la del realismo social. Sánchez nunca se interna en el modelo del realismo de introspección psicológica a la manera de *El niño Eyolf* o *Hedda Gabler*. Pero cuando se observan las piezas ibsenianas de la segunda poética y las obras de Sánchez, se advierten más diferencias que vínculos. En este sentido, nuestra hipótesis es que los puntos de contacto entre ambas dramaturgias pasan por aspectos generales y compartidos de la poética realista y/o naturalista internacionales (patrimonio común a toda Europa) que Ibsen cimentó y vio extenderse a través de sus continuadores europeos antes mencionados, en suma, las estructuras del drama moderno presentes en su producción. Sánchez habría abrevado en dicha poética internacional no sólo a través de Ibsen sino gracias a innumerables textos y espectáculos del realismo finisecular europeo. Tienen en común la correlación metonímica entre el mundo real y el mundo imaginario (negación del carácter autónomo de lo ficcional, identificación topográfica, puntualización temporal contemporánea); el pacto del espectador del realismo, cuya convención concibe la imagen teatral como un correlato de la percepción del realismo natural en la vida corriente; la articulación del relato al servicio de la exposición de una idea (la historia permite el planteamiento de un predicado sobre la vida social), desarrollada a partir de procedimientos recurrentes: gradación de conflictos, encuentro personal, personaje delegado que explicita la tesis de la obra, la oposición de caracteres, etc.; la búsqueda del efecto de realidad a través de los objetos, el detalle superfluo, la correlación escénica de la descripción-inventario de la narrativa; la elaboración, para el habla de los personajes, de una lengua literaria que mimetiza la lengua natural y sus inflexiones orales; la creencia en el poder perturbador y educativo del teatro, en su capacidad de incidir desde la escena en el orden social y político: el teatro como arma y como escuela. De esta forma, los puntos de contacto fundamentales entre Ibsen y Sánchez se subsumen en la poética realista generada en Europa en las tres últimas décadas del siglo XIX y resultante del desarrollo histórico del drama moderno.

Cabe destacar algunas diferencias sustanciales entre el teatro de Ibsen (en su segunda poética, el realismo social) y el de Sánchez. No nos referiremos, por supuesto, a sus respectivas variables culturales regionales (lo noruego/lo rioplatense), sino que nos centraremos en el fundamento de valor de su escritura y en algunos procedimientos. Se trata de autores que responden a concepciones del mundo y posturas ideológicas distintas, por lo tanto las diferencias son evidentes y alcanza con detenerse en unas pocas observaciones más abarcadoras.

Desde el punto de vista temático, las visiones de la realidad que poseen los personajes-individuo, en Ibsen, son complejas en su contenido y atacan directa y francamente los fundamentos de la norma social. Por el contrario, Sánchez se limita a la representación de la visión de la «gente simple», del «hombre común», y más que con individuos de pensamiento y accionar radicalizados y opuestos a la doxa social, trabaja con personajes-tipo social, representantes de las mentalidades vigentes en el pueblo argentino¹¹. Ibsen busca en el hombre su excepcionalidad, aquello que lo recorta de la doxa común: la conversión del cónsul Bernick (*Las columnas de la sociedad*), el idealismo «equivocado» de Gregorio Werle (*El pato salvaje*), la voluntad de participación de Nora (*Casa de muñecas*), el compromiso con la verdad de Stockman

(*Un enemigo del pueblo*), el respeto por la alegría de vivir de la Señora Alving (*Espectros*). Las raíces del pensamiento de Ibsen han sido rastreadas en el pesimismo y el anarquismo por el grado de su rebeldía (Brustein¹²). En el caso de la mayor radicalidad del teatro de Sánchez (Díaz, en *Nuestros hijos*), se trata de una suerte de reformismo que no logra desmentir la hipótesis de David Viñas (1963) respecto de la complementariedad del teatro de Sánchez con el pensamiento liberal progresista¹³. Rebeldías como la de Julio en *M'hijo el doctor* pronto son neutralizadas. Por otra parte, al sujeto individualista y militante ibseniano, Sánchez opone sus «personajes fracasados», debido a su interés por el modelo del melodrama, una poética absolutamente ausente en el realismo ibseniano. El autor de *El pato salvaje* no cree en el héroe-víctima perseguido por el villano, esquema de oposición propio del maniqueísmo melodramático, sino en el héroe culpable, cuyas acciones son pura responsabilidad del personaje en tanto individuo. Ibsen destaca esa capacidad de libertad para la autoafirmación, una suerte de proto-existencialismo.

Desde el punto de vista formal, considerada en su conjunto, la producción teatral ibseniana del realismo social se relaciona con la noción de relativismo o polifonía: diferentes piezas sostienen hipótesis independientes, no necesariamente confluyentes, o abiertamente opuestas, como en el caso de *Las columnas de la sociedad* (que exalta la verdad como fundamento social) y *El pato salvaje* (que expone la teoría de la «mentira vital» o «mentira necesaria» para vivir). En una entrevista realizada por R. H. Sherard (*The Humanitarian*, enero de 1897)¹⁴, Ibsen se atribuye la posibilidad de no escribir exclusivamente sobre sus creencias para poder dar cabida a las múltiples formas del comportamiento de la realidad:

Yo no soy partidario de nada. No sugiero remedio alguno. Mis obras no son doctrinarias. Describen la vida tal y como yo la veo [...] No pretenden indicar cómo podría introducirse un estado de cosas más feliz. No soy un maestro. Soy un pintor, un retratista.

(p. 174)

El teatro de Sánchez tampoco puede ser reducido a un sistema ideológico cerrado, pero no por su afán deliberado de relativismo o polifonía, sino sencillamente porque su producción no posee la dimensión semántica tan amplia e integradora del teatro ibseniano.

Ibsen ha sido destacado como el «gran arquitecto» (Archer¹⁵) de la estructura teatral. En ese sentido, sus piezas deslumbran por la complicada elaboración de sus intrigas, por la densidad de sus personajes, por el complejo entramado de la red simbólica (expuesta desde el título de la pieza), que suele sintetizar el carácter didáctico del texto. Peter Szondi¹⁶ ha señalado como procedimientos admirables de la estructura ibseniana el recurso a la técnica analítica (pp. 27-28), la articulación del tiempo (p. 29 y ss.) y la técnica del *leit-motiv* (p. 33). Sánchez suele recurrir a intrigas básicamente lineales. Está más cerca de las necesidades rioplatenses del melodrama y el realismo locales que de las elevadas aspiraciones intelectuales del ibsenismo europeo.

Hermann Sudermann en el teatro de Sánchez

Si bien el teatro alemán, a comienzos del siglo XX, no tuvo en el Río de la Plata la fortuna y penetración de otros como el español, el francés o el italiano¹⁷, algunos dramaturgos realistas-naturalistas como Hermann Sudermann o Gerhart Hauptmann consiguieron una considerable circulación y recepción en el medio teatral argentino.

La aceptación de la obra de Hermann Sudermann fue tal que accedió frecuentemente a los escenarios porteños, contó con ediciones nacionales, se intertextualizó en la producción de los dramaturgos argentinos, generó muchas páginas críticas y testimonios de lectores y espectadores. El teatro de Sudermann llega a la Argentina por primera vez de la mano de compañías dramáticas españolas e italianas. También a través de ediciones europeas los lectores porteños acceden a la lectura de sus piezas. Circulan en Buenos Aires ediciones españolas (Biblioteca Blanca de Sempere), francesas e italianas. En la Biblioteca Nacional, por ejemplo, hacia 1910 podían consultarse dos volúmenes editados en París: *L'Honneur* (1901) y *L'Honneur; Magda* (1902), ambos en traducción de M. Rémon y N. Valentin¹⁸. Las primeras ediciones nacionales son muy posteriores:

- *El honor*, en la Colección El Teatro, año I, 1921, número 3, traducción de Rafael Palma.
- *Batalla de mariposas*, en la Colección La Escena, 1921, número 142, traducción de Ricardo Capenberg.
- *El honor*, en la Colección Teatro Clásico, 1923, número 52, sin mención de traductor.
- *Magda* (El hogar paterno), en la Colección Teatro Clásico, 1924, número 61, sin mención de traductor.

Las ediciones argentinas de novelas y cuentos de Sudermann son anteriores. Parten de la publicación en *La Nación*, en su sección de folletines, de *El cántico de la muerte* y *El molino silencioso* en 1897 y *El pasado indestructible* en 1899, más tarde reeditados en forma de libro por la Editorial del mismo diario¹⁹. Las piezas teatrales de Sudermann comienzan a publicarse en Buenos Aires tardíamente, justo en los años a partir de los cuales se empieza a producir la progresiva declinación de la vigencia del realismo-naturalista en el teatro nacional. En los años veinte Sudermann comienza a ser criticado y desplazado por nuevos modelos alemanes: al prologar la primera edición argentina de *La cacatúa verde* de Arthur Schnitzler, Agustín Remón observa que Arturo Schnitzler es considerado el jefe del movimiento renovador de la escena alemana, y cuenta cincuenta años. Ello solo constituye un triunfo excepcional en un mundo literario como el de Alemania y Austria, donde tan severa revisión de valores ha sido acometida, lo que ha provocado el arrinconamiento de algunos falsos genios, absurdamente entronizados como tales. Tal Sudermann²⁰.

La representación de obras de Sudermann en los escenarios de Buenos Aires fue frecuente, tanto que obliga a revisar una afirmación juvenil de Ángel Battistessa, quien en ocasión de la muerte del autor de *El honor* sostuvo en la revista Síntesis: «Sin las abundantes traducciones de las obras novelescas de Sudermann, a poco quedaría reducido, por parte del público argentino, el conocimiento de su arte»²¹. Más de veinte

puestas en escena durante dos décadas parecen demostrar lo contrario. Sin embargo, acaso pueda leerse la observación de Battistessa como un indicador válido de la escasa o nula circulación del teatro de Sudermann a fines de la década del veinte. El listado de estrenos en vida de Sánchez es el siguiente:

- 1897: *Casa paterna*, por la Compañía Italiana de Novelli.
- 1899: *El honor*, por la Compañía Italiana de Clara della Guardia.
- 1901: *La felicidad en un rincón*, por la Compañía Italiana de Clara della Guardia.
- 1902: *Casa paterna*, por la Compañía Española de Teresa Mariani.
- 1903: *El honor*, por la Compañía Francesa del Teatro Libre de Antoine.
- 1904: *El hogar*, por la Compañía Serrador-Mari.
- 1905: *El honor*, por la Compañía Española de Manuel de la Haza; *Magda*, por la Compañía Francesa de Sarah Bernhardt.
- 1906: *Magda*, por la Compañía Francesa de Lugné-Poe y Desprès.
- 1907: *Piedra entre las piedras*, por la Compañía Italiana de Giovanni Grasso; *El honor*, por la Compañía Española de Thuiller; *Magda*, por la Compañía Española de Tallaví; *Magda*, por la Compañía Italiana de Eleonora Duse.
- 1910: *El honor*, en el Teatro Comedia; *La barca infiorata*, en el Teatro Odeón.

Tal como esta lista deja ver, el teatro de Sudermann gozó de una considerable fortuna en Buenos Aires, especialmente a través de dos de sus obras: *Magda* y *El honor*.

Suele ser un lugar común citar a Sudermann en los estudios sobre Florencio Sánchez, no así en la bibliografía crítica correspondiente a otros dramaturgos argentinos de la misma época. Como citamos antes, Edmundo Guibourg observó acertadamente que en la obra de Sánchez puede hallarse más del «sentimentalismo» del autor de *Magda* que del poderoso magisterio de Ibsen. Luis Ordaz retoma la crítica del estreno de *En familia* en 1905 y recuerda que su autor, Enrique Frexas, vio en dicha pieza una versión más oscura y pesimista de *El honor*²².

Arturo Berenguer Carisomo, al estudiar los efectos del teatro europeo en el Río de la Plata, destaca la importancia de *El honor* e insiste sobre su vínculo con *En familia*: «*El honor* de Sudermann proporcionó a Sánchez casi toda la estructura de su pieza»²³. Ángela Blanco Amores de Pagella establece relaciones entre *Los derechos de la salud* de Sánchez y la novela *El deseo* de Sudermann, aspecto antes señalado por Ruth Richardson en su *Florencio Sánchez and the Argentine Theatre*²⁴. El trabajo que mayores aportes entraña al respecto es la monografía ya citada de Dora Corti. Según esta investigadora, Sánchez conocía el teatro de Sudermann «sobre todo por las sombrías y desencantadas escenas de *L'honneur* y *Magda* (p. 209). Retoma palabras de Alberto Zum Felde (de su libro *Proceso intelectual del Uruguay*) para destacar como principales modelos del teatro de Sánchez a Ibsen, Sudermann, Gorki y Bracco (p. 319). Corti encuentra, además, relaciones temáticas entre *M'hijo el doctor* y *El hogar*, entre *La pobre gente* y *El honor* (p. 223 y 227). Como Luis Ordaz, cita la crítica de Frexas de 1905 pero se encarga de deslindar, brevemente, algunas diferencias entre *En familia* y *El honor* (p. 240).

De todas las afirmaciones de la crítica, la de mayor sustento es la que vincula *En familia* y *El honor*. Analicemos detalladamente esta relación. Dos rasgos comunes a ambas obras dan fundamento al estudio comparatista: las dos comparten una misma

poética teatral (emplean los mismos procedimientos del realismo social); ambas cuentan historias parecidas. En la pieza de Sudermann²⁵ Roberto Heineke regresa de las Indias, donde ha permanecido por mucho tiempo, para reencontrarse con su familia. Los Heineke son gente humilde y viven en el patio interior del palacete de los Muling, con quienes mantienen una relación laboral de servidumbre. Roberto siente por los Muling una admiración incondicional: gracias a ellos se ha educado y ha prosperado en el extranjero al frente de una de las empresas de los Muling. Sin embargo, la vuelta lo convertirá en testigo de la degradación de su familia y de la crueldad de sus protectores. El hijo de su patrón, Carlos, ha seducido -con el beneplácito de los padres de Roberto- a su hermana Alma. Ante esta situación, Roberto desafía a Carlos; pero un amigo que lo ha acompañado en su viaje, el Conde Trast, lo incita a alejarse nuevamente de su familia. Para enmendar la falta de Carlos, el Sr. Muling entrega a los Heineke una enorme suma de dinero, que los padres de Alma aceptan sin demora. Ante la ceguera de sus padres frente a la pérdida del honor social, Roberto devuelve a Muling dicha suma y abandona a su familia y a sus antiguos protectores execrándolos. Regresa a las Indias pero acompañado por Leonor, la hermosa hija de los Muling, diferente a sus padres.

En *En familia* Damián regresa a su hogar porteño acompañado de su mujer Delfina porque en la Provincia de Santa Cruz unos infortunados negocios le han hecho perder sus bienes. Encuentra a su familia hundida en la miseria y el oprobio, y se propone «regenerarla». Con el permiso de Jorge, su padre, toma las riendas de la familia pero sus esperanzas se frustran rápidamente: su padre traicionará su confianza y, para salvar su reputación, Damián deberá denunciarlo a la policía como a un ladrón. Aunque desarrollado con obvias diferencias, hay un motivo común en ambas obras: el personaje rectificador que fracasa, cuya génesis puede hallarse sin duda en Gregorio Werle, el «villano idealista» de *El pato salvaje* de Henrik Ibsen, autor que generó poderosa influencia en el teatro de Sudermann. Tanto Roberto Heineke como Damián regresan al seno familiar después de una larga etapa de alejamiento y descubren que se han vuelto extraños para los suyos. Roberto expresa a Trast:

Me avergüenzo de mi condición. Los míos no me aman.
Por mi parte, a su lado siento escalofríos... Me atormentan
insensatas sospechas... Hasta me parece que ya no respeto a
mi madre [...] Creí regresar al hogar de mis padres y me
encuentro en un mundo desconocido, en el que apenas me
atrevo a respirar.

(*El honor*, Acto I, Escena IX, p. 13)

Damián y Delfina se sentirán agredidos y despreciados por Laura y Emilia. Al primer contacto con su padre, Damián le dirá: «Te desconozco» (*En familia*, Acto I, Escena X). Tanto Damián como Roberto emprenden una acción de regeneración, de cura, corrección y reprensión en sus hogares y para ambos la tarea resultará infructuosa, aunque con distintos resultados. Desde el comienzo de la acción sabemos que la empresa de este sujeto rectificador es un error, porque un personaje testigo, de mayor lucidez (el Conde Trast en *El honor*; Delfina, Eduardo y Mercedes, en *En familia*) se encarga de advertirle y hacerlo consciente de lo vano de sus intentos. Sobre el cierre de *El honor*, Trast dirá a Roberto que «el único equivocado has sido tú, desde el comienzo

hasta el fin» (Acto IV, Escena I, p. 38). En *En familia*, Delfina llama a Damián «ingenuo» y «Quijote». Este sujeto que regresa, intenta regenerar las costumbres y fracasa es común a las dos obras; tiene en ambas el mismo sistema de valores como motor de sus iniciativas: es el «honor», como mandato social, el que lo destina a llevar adelante sus acciones. En la pieza de Sudermann, esta problemática tiene un desarrollo complejo y rico. Sudermann retoma el procedimiento ibseniano de la «red simbólica» y vuelve una y otra vez sobre el tema y las imágenes del honor. *En familia*, en cambio, otorga menos espacio a la reflexión filosófica sobre el tema. Pero en los dos casos el honor es básicamente el mismo: cada individuo o grupo social debe cumplir su papel con decoro, es decir, en acuerdo a su rango y real lugar social, en su medio correspondiente.

Pero este sujeto común está inserto en un contexto diferente en cada obra. En *El honor* los oponentes a la iniciativa de Roberto Heineke no son solamente los integrantes de su familia sino también la mayoría de los miembros de la familia Muling. Entre los Heineke y los Muling se ha establecido una relación perversa de complementariedad y mutuo amparo, ambas partes son causantes del fracaso de Roberto. A pesar de ello, en el desenlace Roberto rescata con un gesto pietista a los suyos («porque a pesar de que son muy pobres e ignorantes los quiero con toda mi alma», Acto IV, Escena IX, p. 46), en concesión a la mentalidad del drama social de defensa del proletariado; y acusa a los ricos patrones de «ladrones» de su hogar, de su amor al prójimo, de su fe en Dios, de su paz y de su honor. En suma, Roberto Heineke no se enfrenta a un pequeño núcleo humano sino a una representación de todos los estamentos sociales, de la comunidad en su conjunto. Esto hace que el destinatario de sus acciones no sea su familia sino «una nueva patria, un nuevo hogar» (Acto IV, Escena X, p. 46) que haga real un modelo social más perfecto. En *En familia* el núcleo de oposición es el endogrupo. Los integrantes de la familia de Damián están en una situación de aislamiento, se han distanciado del entorno social por su desprestigio, son mal vistos en el barrio por andar «pechando y estafando a las relaciones» (Acto I, Escena III). El estado de este grupo es, a diferencia del de *El honor*, de indigencia e inestabilidad. En la pieza de Sudermann, la pérdida del honor permite un equilibrio con los poderosos y es fuente de dinero, de bienestar material; en *En familia* el «desconcepto» y la «desvergüenza» los distancian del medio social. De allí que en la obra de Sánchez no se diseñe un modelo de utopía social tan ambicioso como el de *El honor*. El destinatario de las acciones de Damián es su familia, hundida por sus prácticas viciosas y por su desapego al trabajo. De esta manera el significado resultante de las dos piezas es divergente.

Otra diferencia importante entre ambas obras radica en los ayudantes de Roberto y de Damián. En *El honor*, al Conde Trast se suma Leonor, la hija «buena» de los Muling. Esto da al cierre del texto un carácter alegórico: la unión armónica de un representante del orden social alto con otro del orden social bajo. Sudermann sueña con una posible integración de los diferentes niveles sociales. Tal vez este desenlace haya inspirado a Florencio Sánchez el de sus dramas *M'hijo el doctor* y *La gringa*, en los que se busca una equilibrada unión de polos sociales diferentes. Sin embargo, en *En familia* no es así. Damián tiene como ayudantes a su mujer Delfina y a su pasiva madre, Mercedes. En un grado de actividad mucho menor, también colabora con él Eduardo al pintar descarnadamente la personalidad de su padre y sus hermanos. A pesar de las buenas advertencias de Delfina y Mercedes, estos personajes no logran concretar ningún hecho favorable para Damián. Con semejantes ayudantes su fracaso es rotundo y su final mucho más doloroso: tal como observó Frexas en 1905, en *En familia* está «la visión

que de la vida acusa *El honor* de Sudermann pero ennegrecida y amargada como por torrentes de hiel»²⁶.

Esto determina cambios en la justicia poética: *El honor* es un drama en el que las interdicciones sufridas por el héroe son finalmente compensadas por la ratificación de sus ideas y la futuridad de sus proyectos, en suma, un final positivo. En *En familia* asistimos, por el contrario, a la consumación de una tragedia: la buena voluntad y las ideas nobles de Damián no serán premiadas sino que cargará sobre sí el dolor de la traición paterna y la obligación de denunciar a su padre como ladrón. El desenlace es casi tan incontrovertible como una muerte.

Sánchez conocía *El honor* de Sudermann, acaso a través de lecturas o de su experiencia como espectador. Retoma su intertexto pero no en forma epigonal: la pieza de Sudermann es para Sánchez un estímulo, la propuesta de un conjunto de procedimientos como punto de partida para la construcción de otros mundos ficcionales, con otros fines. El caso permite reflexionar sobre los problemas que el comparatismo enfrenta cuando un gran autor, de fuerte creatividad, retoma elementos de otro texto para su propia producción. Las huellas de ese modelo inicial son sujetas por el creador a reelaboraciones y cambios que las modifican y distancian de su fuente, en servicio de una nueva intencionalidad. Sánchez parte de la construcción sudermanniana del personaje rectificador fracasado; pero varía su inserción, sus valores, sus oponentes y colaboradores, su sistema de premios y castigos, su relación con el endogrupo familiar y el exogrupo social.

En cuanto a la relación entre *Magda (El hogar)* y *M'hijo el doctor*, es más oblicua y opaca. Comparten también una misma poética teatral pero los vínculos intertextuales son menores. En *Magda*²⁷ Sudermann construye un sujeto cuestionador de la mentalidad paterna, de las «viejas tradiciones» (Acto II, Escena VIII, p. 49). Se trata de Magda Schwarz, personaje que propone una visión de la realidad discrepante respecto de la doxa que rige las conductas sociales y familiares de su entorno. Magda representa las «ideas modernas» (Acto I, Escena V, p. 20), en relación con las nuevas discusiones científicas e intelectuales del positivismo: «el atavismo, la lucha por la existencia y los derechos individuales» (*ibidem*). El punto de vista de Sudermann rescata la actitud y los valores encarnados por Magda y rechaza a su oponente, el coronel retirado Leopoldo Schwarz, padre de Magda, síntesis del pensamiento de la sociedad conservadora. Según la perspectiva reaccionaria de aquel «los tiempos y las ideas modernas destruyen la paz del hogar, incitan a los hijos a la rebelión, siembran la desconfianza entre los cónyuges y acaban por arruinarlo todo» (Acto I, Escena V, p. 21).

Como Sudermann, Sánchez focaliza el enfrentamiento de dos mentalidades, una tradicional y otra renovadora, en los personajes de Olegario y Julio, padre e hijo. Pero Sánchez no da al sujeto cuestionador la grandeza que Sudermann otorga a Magda y parece dar la razón a don Olegario, más allá de lo argumentado -a nuestro juicio en forma errónea- por Mariano G. Bosch²⁸.

Magda se ha alejado del hogar paterno para realizar su vocación: estudiar canto y teatro. Durante doce años ha sufrido duras pruebas: ha tenido un hijo, soltera; ha debido sobrevivir asumiendo las labores más bajas. Sin embargo, Magda ha triunfado y en su positivo balance defiende una moral individualista (de indudable raíz ibseniana): «He permanecido fiel a mí misma», explica al Pastor Hefterding (Acto III, Escena VI, p. 67).

Magda descubre en los comportamientos propiciados por el Pastor «un sacrificio de la personalidad» (Acto III, Escena VI, p. 64). Su opción es el exacto reverso de la que impone la norma social, sintetizada por su hermana menor, María Schwarz: «Usted sabe mejor que yo que en la sociedad en que vivimos estamos sujetos los unos a los otros y que todos dependemos de la buena opinión en que nos tienen los demás» (Acto I, Escena II, p. 10).

Julio, el protagonista de *M'hijo el doctor*, es un personaje mucho menos «digno»: es mantenido por su padre, en Buenos Aires ha hecho vida de «calavera», y «no ha andado muy bien de conducta» (Acto I, Escena XII). Es «irrespetuoso y algo botarate» y «se le han metido en el cuerpo unas ideas descabelladas [...] le da por ser medio anarquista o socialista y no cree en Dios» (*ibidem*). Como Magda, Julio reconoce una moral propia («mi moral», Acto II, Escena VII) pero manifiesta dos grandes diferencias: no logrará imponer su moral frente al peso de los reclamos paternos y del embarazo de Jesusa; no cumple la función, como en Magda, de sujeto desenmascarador. En la pieza de Sudermann (Acto III, Escena IX) Magda desenmascara uno a uno los prejuicios y contradicciones de una sociedad pacata, hipócrita y mentirosa. Su poder revulsivo desentraña el «mal» social hasta un nivel de alcance nacional («la moral de mi país», explica, p. 75). Magda es heredera de Lona, el instrumento de la «libertad y la verdad» en *Los pilares de la sociedad* (1877) de Henrik Ibsen. Dicha fuerza desenmascaradora no está en Julio pero sí se reproducirá más tarde en el José Luis de *Las campanas* de Julio Sánchez Gardel. La trivialidad de Julio en *M'hijo el doctor* manifiesta claramente la voluntad de Sánchez de generar un sentido opuesto al del texto de Sudermann. Si en el nivel compositivo se advierten algunos rasgos intertextuales (la oposición padre-hijo como encarnación de dos visiones de mundo antitéticas, una conservadora y otra progresista; la figura del sujeto cuestionador que exalta una moral «moderna» e individualista), el sentido resultante en Sudermann se opone al de la pieza de Sánchez.

Sudermann tuvo, en las dos primeras décadas de este siglo, una intensa capacidad para captar los intereses del público rioplatense. Así lo demuestran las numerosas puestas de sus obras, las ediciones y su ingerencia en la dramaturgia de Sánchez. Si bien hoy su producción ha envejecido notablemente para los gustos de los espectadores argentinos, alguna vez fue un reconocido protagonista en la rica vida teatral porteña²⁹.

Como lo demuestra el caso de Hermann Sudermann, Florencio Sánchez fue un atento receptor del nuevo teatro europeo. Sus conocimientos del teatro internacional no pueden negarse y deben desecharse los lugares comunes de cierta bibliografía que, amparándose únicamente en los retratos anecdóticos, habla de la «desinformación», la «intuición» o la «espontaneidad» dramática del autor de *Barranca abajo*. El teatro se hace con teatro y Sánchez supo aprovechar sabiamente la lección de los maestros europeos, proponiendo a los dramaturgos locales una forma válida de apropiación rioplatense de dicha textualidad. La fuerza creadora de Sánchez determina que en ningún caso la relación con los textos europeos sea meramente epigonal o mecánica: Sánchez se apropia de los intertextos y los sujeta a una profunda reelaboración, poniendo en juego componentes de la tradición teatral y el contexto ideológico vernáculos y generando un complejo proceso de cruce y transculturación de las formas europeas³⁰.

Gerhart Hauptmann: vínculos y distancias

La producción de Sánchez se vincula con la de otro dramaturgo de lengua alemana: Gerhart Hauptmann. La crítica periodística (en los estrenos originarios) y la universitaria (a lo largo del siglo) han señalado, en diferentes lugares, la conexión de *La gringa* (1904) con *Los tejedores* (1892); de *En familia* (1905) con *Colega Crampton* (1892); de *Los muertos* (1905) con *Colega Crampton* y *Antes del amanecer* (1889); de *Barranca abajo* (1905) con *Henschel el carretero* (1898); de *Los derechos de la salud* (1907) con *Almas solitarias* (1891)³¹.

Lo cierto es que la circulación del teatro de Hauptmann en Buenos Aires, entre fines del siglo pasado y la primera década de este siglo, fue relativamente escasa. En cuanto a los estrenos de su repertorio en escenarios locales hasta 1910 (año de la muerte de Sánchez), sólo hemos dado con los siguientes:

- *Le voiturier Henschel*, Teatro Libre de Antoine, 1903;
- *Il vetturale Henschel*, Compañía Dramática Italiana de Ferruccio Garavaglia, 1904;
- *Colega Crampton* y *Anime solitarie* en versión de Ermete Zacconi en 1904³².

Igual carencia se observa respecto de las ediciones locales. La primera que conocemos data de agosto de 1921: se trata de *Almas solitarias*, en la colección popular El Teatro³³. Por supuesto debe tenerse en cuenta la posible circulación de ediciones españolas y francesas³⁴. Sin embargo, un buen ejemplo de que Hauptmann era bien conocido en el Río de la Plata lo da el informado capítulo sobre el autor de *Antes del amanecer* incluido por el uruguayo Víctor Pérez Petit en su libro *Los modernistas* (1903)³⁵.

A pesar de que los datos sobre la circulación y la recepción de Hauptmann no son tan abundantes, los investigadores no dudan en incluir a Hauptmann entre los saberes teatrales de Sánchez. Jorge Cruz afirma:

«Desde joven (Sánchez) frecuentaba los teatros; había apreciado las interpretaciones de Ermete Zacconi; había leído o visto en escena las obras de Ibsen, Bracco, Rovetta, Sudermann, Hauptmann, Mirbeau. Es decir que no sólo una natural inclinación lo llevaba al naturalismo sino que también conocía a fondo el drama de aquella época».

(*Genio y figura...*, ed. cit., p. 94)

Dora Corti, en una tan temprana como lúcida monografía, asegura:

«[Sánchez] leía a Bracco, a Turguéniev, le alucinó Rovetta en el problema de *Le due coscienze* y Hauptmann en *I tessitori* [Los tejedores]; conocía el teatro de Sudermann, sobre todo por las sombrías y desencantadas escenas de

L'Honneur y Magda; volcó sus entusiasmos en la nueva estética de maestros y discípulos del movimiento naturalista».

(Florencio Sánchez, ed. cit., p. 209)

En cambio, Arturo Berenguer Carisomo es más cauto: en su sistematización de los modelos europeos del naturalismo en el teatro nacional relativiza la fortuna de Hauptmann y señala (con términos poco rigurosos) que sólo consiguió «salpicaduras con su "tragedia social" *Los tejedores*» (*Las ideas estéticas...*, ed. cit., p. 368).

Más allá de los escasos datos de circulación, es indudable que los argentinos de la década que estudiamos tenían idea de la existencia de Hauptmann y conocían varias de sus obras. Valgan algunos datos al respecto. Las primeras menciones de Hauptmann aparecen en *La Nación* ya en 1893 aunque durante los años noventa serán escasas³⁶. En 1904, en una nota de la revista *Ideas* firmada por el joven Manuel Gálvez (quien se dedicaba entonces a la crítica teatral), se hace referencia a la visita y la personalidad del actor italiano Ermete Zacconi. La nota de detalle del repertorio de Zacconi y, entre muchas piezas, figuran varias de Hauptmann, agrupadas en dos áreas: dramas y comedias³⁷. En una comedia de Julio Sánchez Gardel, *Las dos fuerzas*, estrenada en el Teatro Nacional en 1907, un personaje, el joven abogado Enrique, señala: «Tengo miedo de ser una de esas almas solitarias de que nos habla Hauptmann»³⁸. Florencio Sánchez no hace referencia a Hauptmann en sus escritos periodísticos, metateatrales o en su correspondencia³⁹.

Nuestra hipótesis es que el Hauptmann que tuvo mayor fortuna en la Argentina de este período fue el de *Almas solitarias* y *El carretero Henschel*, no el de *Los tejedores*. De hecho hay tres textos dramáticos rioplatenses que manifiestan relaciones intertextuales con la primera obra: *Los derechos de la salud* de Florencio Sánchez, *Las dos fuerzas* de Julio Sánchez Gardel y *La amarra invisible* (1915) de Emilio Berisso.

Hemos preferido revisar con detenimiento e instrumentos analíticos actualizados uno de los vínculos propuestos recurrentemente por la crítica: la relación entre *La gringa* y *Los tejedores*. Nuestra intención es demostrar que dicha relación es realmente escasa, y poner esta afirmación al servicio de nuestra hipótesis sobre la primacía de *Almas solitarias* en la dramaturgia rioplatense.

Ya ante el primer ejercicio de confrontación *Los tejedores* y *La gringa* se manifiestan como textos dramáticos muy diferentes⁴⁰. Los nítidos contrastes iluminan, a su vez, la especificidad formal e ideológica de cada pieza.

Sus mundos representados, sus recortes referenciales, son básicamente distintos. *Los tejedores* es ejemplo acabado de «drama social», según la terminología de Siegfried Melchinger⁴¹. El «drama social» es una forma teatral vinculada con la aparición del movimiento obrero y cuyo rasgo fundamental radica, bajo poéticas distintas (romántica, realista, naturalista), en la incorporación a la escena del proletariado en un rol protagónico. El fundamento de valor del drama social es la lucha de clases. Esta forma teatral se constituyó en fórmula dramática para los naturalistas de los años ochenta y

noventa del siglo XIX y de hecho, como explica Arnold Hauser, el naturalismo se inició como un «movimiento del proletariado artístico»⁴². *Los tejedores* escenifica el proletariado y cuestiona los comportamientos de la burguesía. Para ello recurre a un diseño maniqueísta del sistema de los personajes en el que los tejedores constituyen figuras positivas y reivindicables y los dirigentes y los burgueses son despreciados y satirizados. Sin embargo, esta obra no se limita a la estricta polarización del posterior realismo socialista, ya que ubica dentro del proletariado algunas figuras negativas. Un ejemplo muy interesante es el caso del viejo Hilse, quien, a pesar de su miseria como tejedor, acepta la pobreza en nombre de la religión y se niega a participar de la revuelta de sus compañeros. El viejo Hilse dice a los tejedores que lo invitan a participar: «... yo y vosotros no tenemos nada en común» (*Los tejedores*, p. 93). Pero hacia el final del drama, el viejo Hilse, por justicia poética, muere víctima de una bala perdida.

La gringa de Sánchez no tiene nada que ver con el drama social. Su problema no es el de la lucha de clases sino otro: ilustrar, casi alegóricamente, un proceso social coetáneo, el de cómo la identidad nacional se reformula a partir de la inserción de la Argentina moderna en la división internacional del trabajo y a partir del predominio económico del inmigrante sobre el viejo criollo. Sánchez, que escribió otros dramas sociales (*La pobre gente*, *El desalojo*), no eligió para *La gringa* el mundo del drama social. Sánchez diseñó un drama de ideas en el que todo concurre a la demostración redundante de una tesis precisa: que la identidad del futuro nacional radica en la integración de criollos y gringos y que ésta es resultado de un conjunto de cambios históricos necesarios. Sánchez desecha absolutamente la estructura del maniqueísmo de *Los tejedores*: Cantalicio (el viejo criollo desplazado por la historia) padece a causa de su incapacidad para adaptarse a los nuevos tiempos, no es víctima de la injusticia social sino responsable de su situación. Los gringos dan sobradas muestras de buenas aptitudes morales y laborales y el mayor capitalista, el inglés Mister Dapless, es definido como «una buena persona; si te toma cariño, vas a ir muy lejos con él» (*La gringa*). En su pieza Sánchez no da cabida ni al pietismo proletario ni a la execración burguesa.

Debe tenerse en cuenta que, además de un drama social, *Los tejedores* es un drama histórico (J. Probst)⁴³, que remite a la revuelta popular de los tejedores en 1844. Para su recreación, Hauptmann cumple con una exigencia fundamental del naturalismo: la documentación exhaustiva.

- a. en la dedicatoria del drama, el autor evoca como fuente de inspiración de su obra los relatos paternos: «Tus narraciones acerca de mi abuelo, que en sus años mozos fue un pobre tejedor, sentado detrás del telar como aquellos que aquí describo, han sido el germen de mi poema» (*Los tejedores*, p. 9).
- b. otra fuente de información para Hauptmann fue su viaje a Silesia. En abril de 1891, visitó las localidades de Peterswaldau y Langenbielau, para ver con sus propios ojos el teatro del levantamiento de los tejedores. Hasta tuvo la oportunidad de hablar con testigos oculares de aquellos sucesos. También viajó a las aldeas de los tejedores en el Eulengebirge. En la primavera de 1891 comenzó a escribir *Los tejedores* en dialecto silesio. Luego el autor redactó una nueva versión ya que el dialecto era comprendido solamente por un grupo reducido de alemanes.
- c. también operaron como fuentes de documentación diversos estudios consultados por Hauptmann. *Florecimiento y decadencia de la industria del hilo en Silesia*, de Alfred Zimmermann, aparecido en 1885, le proveyó un acervo esencial de

datos. Zimmermann describe el levantamiento de los tejedores de 1844 y se basa en relatos directos. Con dichos testimonios coinciden las anotaciones contenidas en el memorial de la parroquia de Ruppertsdorf, que -según se cree- también fueron conocidas por Hauptmann. Al concebir el drama, se atuvo a una versión bastante cercana a los documentos conservados. Por el contrario, *La gringa* no es un drama histórico sino, a la manera de la mayor parte de las obras del realismo europeo, un drama «contemporáneo», interesado por la reflexión inmediata sobre sucesos de actualidad. Tampoco Sánchez ha requerido para su elaboración una documentación intensiva: se limitó seguramente a la evocación de su experiencia rural en la provincia de Santa Fe. En cuanto a la tesis que desarrolla Hauptmann, en una primera instancia, más inmediata, *Los tejedores* denuncia las condiciones de vida de un sector del proletariado: los tejedores alemanes y el comportamiento injusto de la burguesía y los sectores dominantes de la sociedad (entre ellos, la Iglesia). Pero también despliega una metáfora más amplia: si bien remite a una circunstancia del pasado, el texto de Hauptmann no se clausura en esa única referencia concreta. Como bien señala Melchinger, «*Los tejedores* continúa suscitando emoción aunque el progreso social ha superado ya las condiciones fustigadas en el drama: tomamos esa injusticia como ejemplo de otras que se cometen contra nosotros o contra los demás. Esto prueba que el verdadero valor del drama social no radica en su aplicabilidad a la lucha de clases» (*El teatro...*, ed. cit., p. 119). En esta instancia, de mayor alcance simbólico, se cuestiona en general la injusta estructura de organización social. Nada de esto hay en *La gringa*: lo que preocupa a Sánchez es que en la Argentina se vive una época de transición, de reacomodación social y que el progreso no puede detenerse por respeto a las viejas estructuras. En la tesis de Sánchez no hay un pedido de humanización del capitalismo o un reclamo para buscar formas de vida más dignas o para establecer un contrato más humano con la clase dirigente. Por otra parte, por sus valores estéticos, *La gringa* clausura sus alcances semánticos a la significación histórica de su tesis. El paso del tiempo ha determinado que el juego textual de la pieza se resista a todo otro posible despliegue simbólico.

Siguiendo las pautas de una zona del naturalismo, Hauptmann registra en *Los tejedores* exhaustivamente la «fealdad de la realidad». Para paliar el hambre los tejedores deben matar y devorar a sus perros; deben suplicar constantemente a sus patrones por aumentos y adelantos de sueldo porque sus mujeres y sus hijos se enferman de hambre; los niños se desvanecen: «El mío se me desmayó otra vez, la semana pasada. De nuevo estuvo con unos calambres y retortijones [...] Después de semejante ataque siempre está ocho días en cama, sin poder moverse» (*Los tejedores*, p. 32), comenta la señora Heinrich a la vieja Baumert. La estética de la representación cruda y directa de lo feo es desechada por *La gringa*, que sólo se vale de la oposición «fealdad-buen gusto» como índice, dentro del grupo gringo, del mejoramiento social.

Otro procedimiento del naturalismo utilizado por Hauptmann en esta obra es la ilusión de cientificismo, aunque no en el grado ortodoxo con que lo plantean Emile Zola y Henrik Ibsen (exclusivamente en *Spectros*). Hauptmann trabaja con la dramatización de la noción positivista de influencia del medio y de la raza, a su vez vinculada con el concepto de herencia. *Los tejedores* constituyen un grupo con características fisiológicas y culturales identificables, están marcados y determinados no sólo en su visión de mundo sino también en su constitución física por su condición de tejedores

proletarios. La descripción de la masa de tejedores deja entrever el intertexto del discurso científico positivista:

«... todos están envueltos en un aire de depresión [...] Los hombres se parecen unos a otros y tienen en parte un aspecto de enanos, en parte, el de pequeños maestrescuelas. En su mayoría son seres míseros de tórax hundidos, catarrosos, con una sucia palidez en los rostros: criaturas del telar, con piernas arqueadas a causa de estar sentados siempre. Las mujeres [...]: descuidadas, enervadas y agotadas [...] Las muchachas jóvenes, a veces, no carecen de cierto encanto: en tales casos las distingue una palidez de cera, formas delicadas, ojos grandes, salientes y melancólicos».

(*Los tejedores*, pp. 13-14)

Según la caracterización de estos personajes, el medio y las condiciones de trabajo determinan a los tejedores. Hasta el mismo Pfeifer no puede disimular su pasado de tejedor a pesar de estar «bien alimentado, aseado y vestido...» (*Los tejedores*, p. 14). *La gringa*, por el contrario, no busca un respaldo de autoridad en la ilusión de cientificismo (procedimiento que Sánchez conocía y utilizó en otras de sus obras: *Los derechos de la salud*, *Nuestros hijos*).

El sujeto de la acción de *Los tejedores* es la multitud proletaria, un personaje colectivo que apunta a describir la diversidad del mundo, su riqueza de detalles y de aspectos que se resisten a la síntesis. En este sujeto colectivo se apoya la epicidad atribuida a la pieza de Hauptmann: es todo un pueblo el que lucha para reivindicar sus justos derechos. En *La gringa* Sánchez elabora dos niveles de intriga: el conflicto económico de Nicola y Cantalicio y la historia sentimental de Victoria y Próspero. Ambos niveles son a la vez simétricos y discrepantes: en ambos interviene un componente criollo (Cantalicio, Próspero) y un componente gringo (Nicola, Victoria); entre ambos se establece la relación padres-hijos y la continuidad generacional; en un nivel el movimiento es de rechazo y desencuentro (Nicola-Cantalicio); en el otro es de conciliación y acuerdo. Sintácticamente, el sujeto que se impone es el de la pareja Próspero-Victoria, capaz de resolver con la gestación de su hijo las oposiciones que parecían irreconciliables. Como puede verse, la estructura de ambos textos es muy distinta.

Los tejedores está armada sobre una serie de cuadros descriptivos cuyo número depende de las fases del problema que se quiere enfocar. En cada acto se presenta y describe exhaustivamente un ámbito diferente de la realidad que Hauptmann quiere reflejar en cada una de sus peculiaridades. En el primer acto se describe la casa de Dreissiger, el lugar donde se depositan los tejidos terminados. En el segundo acto el dramaturgo se interna en la casa de uno de los tejedores: el casero Ansorge. En el tercer acto caracteriza la taberna de la hostería central. El cuarto acto transcurre en el gabinete particular del fabricante Dreissiger; y el acto quinto, en casa del viejo Hilse, donde acontece el desenlace. Los actos están conectados por una intriga muy sencilla y cuya continuidad se consigue saltando grandes lagunas. Por el contrario, en *La gringa* la

intriga es apretada y la causalidad de los hechos se rige por un estricto principio de necesidad: casi no hay márgenes para la ausencia de acción; cada paso apunta, más allá del componente costumbrista, a dar cuenta de un paso necesario para la articulación de la idea que Sánchez quiere demostrar. ¿Debe vincularse el Acto III de *Los tejedores* (la taberna) con la fonda del Acto II de *La gringa*? No necesariamente si se piensa que este idéntico procedimiento costumbrista del cuadro descriptivo puede encontrarse ya plenamente instalado en la dramaturgia local -de *Juan Moreira* (1884-1886) de Eduardo Gutiérrez-José Podestá a *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón; de *Gabino el mayoral* (1898) de Enrique García Velloso a *Cédulas de San Juan* (estrenada en agosto de 1904, tres meses antes que *La gringa*) del propio Sánchez.

En suma: la confrontación muestra que entre *Los tejedores* y *La gringa* hay profundas discrepancias genéricas y de significado. El punto de coincidencia radica en que ambas obras comparten los fundamentos de un sistema de convenciones dramático-escénicas común: la poética realista. Sin embargo, es evidente la presencia de *El carretero Henschel* en *Barranca abajo*, o de *Almas solitarias* en *Los derechos de la salud*⁴⁴.

Una sociedad productiva con los hermanos Podestá

El lenguaje de Florencio Sánchez se hizo posible en el Río de la Plata gracias a los Hermanos Podestá. Es más: el teatro argentino debe a las iniciativas de esta familia su definitiva consolidación a comienzos del siglo XX. Si bien cierta zona de la historiografía teatral rioplatense atribuye al estreno de la versión hablada del *Juan Moreira*, en 1886, la «creación» o el «nacimiento del teatro nacional», otros investigadores reconocen los aportes de la producción teatral anterior a los Podestá y otorgan a esta familia de teatristas una función de «afianzamiento» o «afirmación». Reflexiona Luis Ordaz en 1957:

«Llegaron a concretarse dos sectores bien definidos: quienes afirmaban que nuestro teatro partía de los primeros espectáculos de la Colonia, negándole importancia a la labor de los Podestá [Mariano G. Bosch, 1929], y quienes desconocían todo mérito y trascendencia a lo realizado hasta la aparición de esta familia de saltimbanquis y payasos, a la que señalaban como fundadora del teatro nacional [Roberto F. Giusti, 1920]. En nuestro concepto son igualmente falsas las dos posiciones extremas. Sabemos que antes de los Podestá existía un teatro, y que por lo tanto no parte de ellos [los Podestá], pero sí creemos que es con ellos que se afirma el teatro nacional»⁴⁵.

Según Castagnino⁴⁶ fue con *Juan Moreira* que se afianzó definitivamente el perfil del teatro nacional, ya que en su continuada escenificación logró combinar un texto de autor nacional, con problemática autóctona, actores y público rioplatenses. Dio origen,

además, con el curso del tiempo, a una abundante producción de reflexión a cargo de críticos, cronistas y estudiosos locales. Capitaneados por uno de los hermanos -José «Pepe» (1858-1937)-, los Podestá iniciaron sus prácticas escénicas en el campo específico del circo (clown, acrobacia, destreza física, trapecio, ejercicios ecuestres...) pero a partir del estreno de *Juan Moreira* (cuya versión en mimodrama data de 1884) fueron intensificando progresivamente una actividad de puesta en escena del incipiente repertorio nacional. Ya instalados definitivamente en sala, a partir de 1901, y divididos en dos o tres compañías (encabezadas respectivamente por José, Pablo y Jerónimo), estrenaron obras de Martín Coronado, Nicolás Granada, Roberto J. Payró, Florencio Sánchez, Enrique Buttaro, Pedro E. Pico, Julio Sánchez Gardel, Carlos Schaefer Gallo y muchos otros autores que regularizaron su producción a partir de la inquieta demanda de esta familia de actores criollos. La historia de los Podestá fue contada por José, a la vez detallada y parcialmente (en tanto centraliza y privilegia su propia trayectoria), en su volumen de memorias *Medio siglo de farándula* (1930)⁴⁷. La historiografía ha seguido fielmente los testimonios de dichas páginas; sin embargo, hoy se trabaja con la rectificación de algunos datos (González Urriaga, Klein, Seibel)⁴⁸.

Desde los primeros trabajos de los Podestá hasta las décadas iniciales del siglo XX se verifica, entonces, un proceso de pasaje de lo para-teatral (lo circense) a lo puramente teatral (el régimen estético y administrativo del teatro de sala). Esta evolución permite distinguir al menos tres momentos principales en la historia de las producciones de los Podestá: la década que va de los orígenes de la compañía al estreno de la versión mimada de *Juan Moreira* (1873-1884), marcada casi excluyentemente por la rutina circense tradicional, lo parateatral; los años que van del mimodrama *Juan Moreira* a la separación de las compañías de Jerónimo y Pepe y la instalación de este último en el Apolo (1884-1901) más la incorporación de Ezequiel Soria como director artístico; la definitiva intensificación del trabajo en sala hasta la disolución de las compañías.

Florencio Sánchez toma contacto con ellos en esta última etapa del teatro Apolo. Es necesario aclarar, sin embargo, que en este último período los Podestá incluyeron también algunas presentaciones teatrales circenses (por ejemplo, las exitosas funciones de homenaje en 1925 que José Podestá evoca en sus memorias).

Los comienzos (1873-1884): En la familia Podestá quien tomó la iniciativa de adentrarse en el mundo circense fue José «Pepe» Podestá (según lo evoca en sus memorias). Seducido por las actividades de los circos que conoció en Montevideo, José comenzó -aún niño- a practicar destrezas gimnásticas con un grupo de amigos. En 1873, a los quince años, instaló un primer circo improvisado con aquel grupo de compañeros. En 1874, en un local especialmente obtenido para ello, creó la cooperativa de artistas circenses «no profesionales» Juventud Unida. Paralelamente, a los adelantos de José en el campo circense iban desarrollando sus destrezas sus hermanos Juan y Antonio, a los que más tarde se sumarían Pablo y Jerónimo.

En 1875 José firmó su primer contrato para una gira con la compañía de Félix Hénault. En 1877 trabajó por primera vez en la compañía de Pablo Raffetto, junto con sus hermanos Juan y Antonio y Alejandro Scotti, quien sería su socio y cuñado. Hacia fines de los años setenta las relaciones con los teatristas circenses de la época se ampliaron y los Podestá integraron una compañía con Ángel Rosso y el payaso cubano José Camilo Rodríguez, entre otros. Alquilaron el Circo 18 de Julio, en pleno centro de Montevideo, donde trabajaron exitosamente dos años. Se sumó en esta experiencia

Jerónimo Podestá. En 1880 decidieron presentarse en Buenos Aires y en mayo de dicho año la compañía de acróbatas y gimnastas Rosso-Podestá ofreció once funciones en el Teatro La Florida del Jardín Florida. Fue esta la ocasión para que se sumara Pablo, apenas un niño de cinco años. En 1880 Raffetto contrató a los Podestá-Scotti para una gira por el sur de la provincia de Buenos Aires. En 1881 se los encuentra nuevamente en Uruguay. Fue en dicho año que José Podestá debutó como clown bajo el nombre de «Pepino el 88», práctica que asentaría en 1882 cuando, contratado por Raffetto para inaugurar el Politeama Humberto I, reemplazó al payaso José Camilo Rodríguez. Lo cierto es que estos azarosos pasos confluyen en noviembre de 1882 con la identificación en una función a beneficio de «la muy célebre y renombrada familia Podestá-Scotti». Según Seibel (*Historia del circo*, ed. cit., p. 38), José Podestá desarrolló con Pepino el 88 la «creación de un nuevo género de clown», en el que se combina la tradición del clown europeo con ciertas estrategias específicas del Río de la Plata, en parte vinculadas a la práctica payadoresca. Entre chistes, cuentos y canciones, Pepino el 88 jugaba con el comentario político y social de actualidad, dentro de una poética que encerraba en germen el monólogo cómico-político que décadas después desarrollarían Tato Bores o Enrique Pinti. Castagnino señala acertadamente que Pepino el 88 fue precursor en la composición de tipos criollos, que luego profundizarían «Celestino y Pepito Petray, De Negri, Corrado, en los sainetes circenses; más tarde, en los escenarios, Parravicini, Vittone, Muiño, y tantos otros actores populares; y finalmente, en los micrófonos, Tomás Simari, Pepe Iglesias, etc. Ésta es la herencia de Pepino el 88» (Castagnino, «Centurias», ed. cit. de 1959, pp. 34-35).

Circo con segunda parte teatral (1884-1901): Si bien antes de 1884 era frecuente que los circos ofrecieran una «segunda parte teatral» con pantomimas como *Los brigantes de Calabria*, *Los bandidos en Sierra Morena* o *Garibaldi en Aspramonte* y sainetes como *El maestro de escuela* o *El negro boletero*, recién será con el estreno de la versión hablada de *Juan Moreira* que se impondrá la exigencia de una segunda sección con «drama criollo».

Juan Moreira, pues, nació como una pantomima circense, movimiento mímico sin palabras. El circo de los Hermanos Carlo trabajaba en 1884 en el Politeama Argentino y el empresario de sala Alfredo Cattaneo propuso al novelista Eduardo Gutiérrez que adaptara para la escena su exitoso folletín *Juan Moreira* (que había sido publicado entre 1879 y 1880 en el diario *La Patria Argentina* y contaba ya con varias ediciones en libro y en periódicos del interior y de Montevideo). Fue convocado para encarnar el personaje protagónico José Podestá, famoso por sus intervenciones como «Pepino el 88».

El 10 de abril de 1886, en Chivilcoy (provincia de Buenos Aires), la compañía circense Podestá-Scotti dio a conocer la versión dialogada, llevada a Buenos Aires poco después. El éxito de *Juan Moreira* determinó un modelo de «drama criollo» que generó numerosos textos posteriores en los que, progresivamente, se fue restando a la imagen del gaucho su poder revulsivo y violento. Entre los escenificados por la compañía Podestá cabe destacar de esta abundante serie de obras: *Martín Fierro* (1890), adaptación del poema de José Hernández por Elías Regules; *Juan Cuello* (1890), adaptación del folletín de E. Gutiérrez por Luis Mejías; *Julián Giménez* (1891-1892), de Abdón Arósteguy; *El entenao* (1892), de Elías Regules; *Juan Soldao* (1892), de Orosmán Moratorio; *El desgraciado o Vega el cantor* (1892), de Juan Carlos Nosiglia; *Los guachitos* (1894), de Elías Regules; *Cobarde y Tribulaciones de un criollo* (1894), de Víctor Pérez Petit; *Nobleza criolla* (1894), de Francisco Pissano; *Pastor Luna*

(1895), adaptación anónima del folletín de Gutiérrez; *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón; *La tranquera* (1898), de Agustín Fontanella, entre otros. José Podestá evoca en sus memorias (*Medio siglo de farándula*, 1930) las impresiones que *Juan Moreira* provocaba al cómico español José Valero. Dicho testimonio permite recuperar algunos detalles sobre la forma de puesta en escena del primer drama gauchesco, pleno dominio de la poética finisecular y del realismo «ingenuo».

La estructura de representación en escenario y picadero se respetaba no sólo bajo la carpa de los circos y los politeamas de hierro y madera sino también en las salas, ocupando parte de la platea. *Calandria* (1896) parece ser la primera pieza que, por expreso pedido del autor, debió estrenarse en un espacio teatral a la italiana, sin picadero, y así se hizo en el Victoria. Lo cierto es que antes de 1896 -según se desprende de las memorias de Podestá- la familia alquilaba salas específicamente teatrales como el Pasatiempo y otras para espectáculos no circenses.

Desde fines de los ochenta se fue imponiendo en Buenos Aires, cada vez con mayor popularidad (fenómeno estrechamente ligado al crecimiento del porcentaje de inmigración italiana y española en la Argentina), el teatro por hora o por secciones a la manera madrileña (sistema por el que se ofrecían varias funciones, con distintas piezas, en el mismo día). Ello determinó el aumento en la demanda de piezas breves de temática local. Así surgió el llamado «género chico criollo» para el que escribieron muchos escritores locales. En el final del período 1884-1901 la familia Podestá dio cabida en su repertorio no sólo al drama criollo (en sus variables gauchesca o nativista) sino también a esta forma de teatro cómico o cómico-dramático breve: *El mono Pancho* (1892) de Félix Sáenz, *Los óleos del chico de Trejo* (1892), *Las vivezas de Juancito* (1893) de Elías Regules, la zarzuela *Honrada* (1895) de Félix Sáenz y Antonio Podestá o *Un pintor en apuros* (1897) de Rafael Picasso.

Luego de la muerte de Eduardo Gutiérrez (1886), la viuda del autor de *Juan Moreira* hizo juicio a José Podestá por los derechos de representación de las piezas basadas en los folletines de Gutiérrez (episodio retaceado por Podestá en sus memorias). Dichos derechos fueron retirados a la compañía a comienzos de los noventa, que ya no pudo poner en escena ni *Juan Moreira* ni *Juan Cuello*.

Por decadencia de convocatoria la compañía Podestá se disolvió durante casi un año en 1899 (enero-octubre). El 17 de marzo de 1901, luego de una función de *Calandria*, la compañía se dividió en dos grupos capitaneados por José Podestá (con quien se quedaron Juan, Antonio, Pablo, Totón, Esther, Hebe, Marino y Aparicio), y Jerónimo (con José, Arturo, María, Anita y Blanca). Respectivamente se instalaron en los teatros Apolo y Rivadavia (hoy Liceo), suceso que marca un cambio en la historia de los Podestá.

La relación de Florencio Sánchez con la familia Podestá no fue fácil, e implicó tensiones de proyectos y estéticas⁴⁹. Lo cierto es que Sánchez contribuyó profundamente a la renovación ideológica y poética de los Podestá, y ellos hicieron posible su triunfo. Guiados por la dramaturgia de Sánchez, los Podestá actualizan el teatro rioplatense a través de la introducción y afirmación de las estructuras del drama moderno.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

Sútese 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

