



Itinerario de la creación dramática de Florencio Sánchez

Arturo Sergio Visca

Preludio

De acuerdo con el testimonio de algunos de sus amigos, dos trazos caracterizaron, desde el punto de vista psicológico, el modo de creación de Florencio Sánchez: la rapidez en la realización, aunque, quizás, tras un período, más o menos largo, de incubación interior de obra; y su capacidad para adaptarse y escribir en lugares donde se charlara en voz alta, hubiera agitación y se hiciera barullo, todo lo cual en vez de molestarlo excitaba su fiebre creadora. Se dice, con respecto al primer rasgo, que *Los muertos* fue escrito en dos noches y *La Gringa*, en una, y en relación con el segundo, cuenta Joaquín de Vedia, en un trabajo aparecido en *Nosotros* (Buenos Aires, tomo V, número 28, mayo de 1911), que cuando Florencio Sánchez estaba dando remate a *Los muertos*, en un pequeño cuarto de hotel, solicitó a quienes lo rodeaban: «No hablen bajo, porque me distraen»; y de este modo, en medio de la conversación de los otros a plena voz, concluyó la obra. De este modo de creación casi febril, es sólido testimonio, más que el recuerdo de anécdotas conservada por la memoria de sus amigos, la propia creación del dramaturgo, realizada en un período de tiempo muy breve. Sin tomar en cuenta algunos

primerizos esbozos teatrales, como *Puertas adentro*, escrito hacia 1897, y que carecen de significación, Florencio Sánchez estrenó veinte piezas en un período que no alcanza a los seis años, la rapidez para ejecutar lo concebido (y, sin duda, también para madurar rápidamente sus concepciones dramáticas) es evidente si se toma en cuenta el número de obras realizadas en relación con el tiempo empleado en escribirlas. Hay que recordar, asimismo, que el edificio dramático sancheano abarca un espectro social muy amplio, que va desde el mundo rural al urbano, desde el sub-mundo del hampa a las clases altas, y un registro de temas y personajes no menos matizado, con la que, y teniendo siempre en cuenta el breve periodo de tiempo en que ese edificio fue erigido, se confirma la velocidad de concepción y ejecución de que estaba dotado el dramaturgo. Aunque estos apuntes tienen por finalidad -simplemente- proporcionar algunos datos sobre la trayectoria creadora del autor, para visualizar, así, casi cinematográficamente, su mundo dramático, esta precisión previa sobre sus características creadoras, y aún sin pronunciar en ellas, se justifica. Puede explicar las debilidades que en algunos de sus tramos son evidentes en la creación del autor de *Barranca abajo*. Y, sobre todo, hace sentir (impresión que un análisis más a fondo confirma plenamente) que fue un genial intuitivo y no, a pesar de las pretensiones cuasi teorizantes que revelan algunos de sus textos, un creador que se moviera en un andamiaje conceptual sólidamente construido.

M'hijo el dotor

En el año 1903, y cuando cantaba veintiocho años de edad, Florencio Sánchez conoció su primer triunfo resonante. El 13 de agosto de ese año, se estrenó en el Teatro de la Comedia (Buenos Aires), por la compañía de Gerónimo Podestá, la comedia en tres actos *M'hijo el dotor*. En su libro *Florencio Sánchez. Su vida y su obra* (Agencia Sud-Americana de Publicaciones, Buenos Aires, 1920), Roberto F. Giusti comenta así este

estreno: «Pocos triunfos semejantes recuerda la historia del teatro rioplatense. Las ovaciones del público, repetidas al final de cada acto, acompañaron a Sánchez hasta su salida del teatro. La crítica fue unánimemente elogiosa». Este éxito se justifica en un aspecto: *M'hijo el doctor* fue la revelación de un auténtico autor dramático; no se justifica en otro; el primer acto es estupendo, pero la creación claudica en los dos siguientes. El autor plantea un conflicto generacional o un choque entre dos concepciones vitales divergentes: el tradicionalismo del viejo gaucho don Olegario; las nuevas «ideas» de su hija Julia. El absurdo que postulan las presuntas ideas de las que Julio es portavoz es tal que el espectador se ve obligado a tomar partido, siempre, por don Olegario, y como el autor intuitiva -y no conceptualmente- tenía el instinto de la verdad, la obra termina demostrando lo contrario de lo que reflexivamente el dramaturgo pretende. Desdichadamente, esta falsedad teorizante se infiltra en los elementos dramáticos y desengrana la obra. Como todo, ésta fracasa. Tiene, sin embargo, importancia en el conjunto total de la obra del dramaturgo. Muestra, por una parte, las cualidades excepcionales que le permitirán escribir algunas obras perdurables: penetración en el habla popular, capacidad para crear intensas situaciones dramáticas y personajes memorables, como lo son, en *M'hijo el doctor*, don Olegario, Mama Rita, El Gurí, e incluso, Jesusa y Misia Adelaida; muestra, por otra parte, y frente a los logros de los mejores momentos del texto, la incapacidad del autor para introducir en sus obras, sin descomponer lo dramático, un contenido conceptual, intento que la hace fracasar en *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud*.

Un Fecundo

El triunfo de *M'hijo el doctor* catalizó, sin duda, las facultades creadoras de su autor. En el curso de 1904, estrenó, y siempre en Buenos Aires, otras cuatro obras (y quizás convenga recordar aquí que el 5 de noviembre de 1903 subió a escena, en el Teatro Argentino de la misma ciudad, y representada por la compañía Cavalli Bolognesi, la traducción italiana de *M'hijo el doctor* realizada por Vicente di Napoli Vita), las nuevas piezas estrenadas fueron: *Canillita*,

sainete en un acto (Teatro de la Comedia, Compañía Gerónimo Podestá, 4 de enero de 1904); *Cédulas de San Juan*, comedia en un acto (Teatro de la Comedia, Compañía Gerónimo Podestá, 1.º de agosto de 1904); *La pobre gente*, comedia en dos actos (Teatro San Martín, Compañía Angelina Pagano, 1.º octubre de 1904); *La Gringa*, drama de cuatro actos (Teatro San Martín, Compañía Angelina Pagano, 21 de noviembre de 1904).

Dentro de las piezas de Florencio Sánchez injustificadamente llamadas «menores», ya que algunas de ellas sólo lo son por la extensión, no es *Canillita* uno de sus puntos más altos. Revela, sin embargo, esa aptitud estupenda para asumir lo popular y elaborarlo dramáticamente de tal modo que obliga que el pueblo reasuma, convertida casi en un mito, la sustancia que el mismo ha brindado al dramaturgo. Eso ocurre con *Canillita*, con prescindencia de sus cualidades estéticas intrínsecas. Es, más, que una pieza de teatro, un mito popular. *Cédulas de San Juan*, es en cambio, una pequeña -por su extensión- obra maestra. Estupenda como creación verbal, lo es también por la verdad escénica en que están creados los personajes y por su exacta graduación dramática. Adela, que se manifiesta enteramente en la escena final, es una verdadera creación, realizada mediante dos trazos psicológicos que podrían parecer contradictorios: la fría, casi pérfida coquetería de superficie y la secreta pasionalidad de fondo. Idénticas excelencias se hallan en *La pobre gente*, otro sondeo, después de *Canillita*, en la vida pobre, aunque realizado desde otra perspectiva. En *Cédulas de San Juan*, el trasfondo de profundidad dramática proviene de la reacción final de Adela, que ahonda una pieza que en su planteo inicial puede parecer sólo una tersa superficie de costumbrismo colorista; en *La pobre gente*, vigorosa pintura de una situación social, la reacción final de Zulma, que se entrega al patrón para salvar de la miseria a su familia, hace trascender ese contenido al plantear una situación ética conflictual. Todos los personajes de la pieza son bien vivientes, pero hay uno, Cuaterno, que debe destacarse en especial porque integra la galería de *débiles de carácter* que tan penetrantemente ha estudiado el dramaturgo en varias de sus obras.

La cuarta obra estrenada por Florencio Sánchez en el año 1904 fue *La Gringa*, que provocó, tanto en espectadores como en la crítica reacciones varias, de adhesión y rechazo. El conflicto social que plantea -antagonismo entre lo tradicional criollo; representado en el viejo don Cantalicio; y la fuerza renovadora del colonizador extranjero, representada en don Cantalicio- no puede ya convocar, como traslado a la escena de una realidad, el interés del crítico ni del espectador. Pero no por eso el drama ha perdido su interés en otros sentidos, tal como se ha tratado de mostrar en el artículo «Florencio Sánchez en 1975», publicado en el fascículo inicial de esta serie. Desanclado de su circunstancia local y temporal, el texto, en cierto modo, se universaliza. Y puede ser *reinterpretado* críticamente. *La Gringa* no tiene ni la dimensión trágica ni la solidez de estructura de *Barranca abajo*. Se sostiene todavía, sin embargo, entre las marcas más altas de la dramaturgia sancheana.

La obra maestra y otras

Si el año 1904 fue, para Florencio Sánchez, un año fértil, no lo fueron menos los años 1905 y 1906, en los que estrenó siete piezas: *Barranca abajo*, drama (¿o tragedia?) en tres actos (Teatro Apolo, Compañía de los hermanos Podestá, 26 de abril de 1905); *Mano Santa*, sainete en acto (Teatro Apolo, Compañía de José J. Podestá, 9 de junio de 1985); *En familia*, comedia dramática en tres actos (Teatro Apolo, Compañía de los hermanos Podestá, 6 de octubre de 1905); *Los muertos*, drama en tres actos (Teatro Apolo, Compañía de los hermanos Podestá, 23 de octubre de 1905); *El conventillo*, zarzuela en un acto, con música del maestro Francisco Payá (Teatro Marconi, Compañía -española- de Eliseo Sanjuán y Carlos Salvany, 22 de junio de 1906); *El desalojo*, sainete en un acto (Teatro Apolo, Compañía de los hermanos Podestá, 18 de julio de 1906); *El pasado*, comedia en tres actos (Teatro Argentino, Compañía Serrador-Mari, 22 de octubre de 1906). Todas estas obras fueron estrenadas en Buenos Aires.

De estas siete piezas, hay una, *El conventillo*, cuyo texto se ha perdido, y dos, *Mano Santa* y *El desalojo*, forman parte de la creación sainetera de Florencio Sánchez. Los valores de estos dos sainetes son desiguales; el primero, aunque no desdeñable, tiene importancia menor dentro de la creación sancheana, mientras que el segundo, otro cuadro de miseria social, es una pequeña obra maestra de utilización del habla popular. A través de él, y con prodigiosa síntesis, penetra hasta la intimidad del personaje y hace ver el perfil de la vida. *El inválido*, valga de ejemplo, es memorable. *En familia* y *Los muertos*, a pesar de la caducidad de algunos de sus ingredientes epocales puestos en escena por la indeclinable voluntad realista del autor, mantienen sólidamente su vigor dramático. En ambas se delinean unas cuantas figuras dramáticamente válidas. Especialmente, dos: el Eduardo de *En familia* y el Lisandro de *Los muertos*. Los dos integran esa galería de seres que parecen desengranados de la vida que aparecen en varias obras del autor. Pero son las variedades diferentes de un mismo *tipo*. Eduardo es un lúcido abúlico o abúlico lúcido, capaz de ver con claridad su entorno pero incapaz, por su carencia de impulso volitivo, de gestos dinámicos vitales; el segundo es un derrotado, cuya profundidad dramática, como ocurre con otros personajes sancheanos, proviene de una reacción final que modifica la imagen de sí mismo que ha crecido en el curso de la obra. El Lisandro homicida del final de la obra es la contrafigura del *muerto que camina* que la obra fue mostrando. El pasado no alcanza el nivel logrado en las dos obras anteriores. Tiene algunos buenos momentos dramáticos, pero los personajes son apenas esquemas que vehiculizan la intención básica del autor: arremeter desde la escena contra algunos prejuicios sociales de la burguesía. Sin llegar a constituir un fracaso rotundo, el pasado no se ubica entre las obras relevantes del dramaturgo.

Barranca abajo, en cambio, es no sólo la obra maestra de Florencio Sánchez sino, hasta ahora, la obra mayor de toda la historia del teatro rioplatense. Su estructura es impecable; la progresión dramática, sabiamente graduada, crece inexorablemente hacia un final fatalizado que confiere a la obra corpulencia de tragedia; la nitidez de líneas de la obra en total y de cada una de sus situaciones es excepcional; igualmente excepcional es la creación

en lo relativo al lenguaje. Todas las figuras dramáticas, hasta las secundarias, tienen auténtica vida dramática. Y hay dos creaciones maestras: don Zoilo y Martiniana, dos de los grandes personajes de la literatura platense.

Las voces ideológicas

En 1907, Florencio Sánchez estrenó seis obras: *Los curdos*, sainete en un acto (*Teatro Apolo*, Compañía de José Podestá, 2 de enero de 1907); *La Tigra*, sainete en un acto (*Teatro Argentino*, Compañía de Pablo Podestá, 2 de enero de 1907); *Moneda falsa*, sainete en un acto (Teatro Nacional, Compañía de Gerónimo Podestá, 8 de enero de 1907); *El cacique Pichuleo*, zarzuela en un acto, con música del maestro Francisco Payá (Teatro Argentino, Compañía de Pablo Podestá, 9 de enero de 1907); *Nuestros hijos*, comedia dramática en tres actos (Teatro Nacional, Compañía de Gerónimo Podestá, 2 de mayo de 1907); *Los derechos de la salud* drama en tres actos (teatro Solís, Compañía de José Tallavi, 4 de diciembre de 1907). De estas seis obras, las cinco primeras se estrenaron en Buenos Aires, y la sexta, en Montevideo. Fue la primera de sus obras que Florencio Sánchez estrenó en su ciudad natal. Cabe agregar aquí que la traducción al italiano de *Nuestros hijos*, realizada por Alberto Scarzella fue estrenada, en 1908, en el Teatro Urquiza, por la Compañía de Gemina Caimmi y que los originales de *El cacique Pichuleo* se perdieron, no existiendo tampoco edición de la pieza. En cuanto a *Los curdos* es una nueva versión, con pocos cambios, de *La gente honesta*, cuyo estreno fue prohibido, en Rosario (Argentina), por el Intendente de la ciudad y que Sánchez publicó en una edición especial de *La época* (Posada de Santa Fe, año I, n.º 12, 26 de junio de 1982). Es sainete, por lo demás, aunque no carece de dinamismo escénico, se basa en una anécdota trivial y no sobrepasa el nivel del costumbrismo sin dimensión de profundidad.

La Tigra y *Moneda Falsa*, por lo contrario, patentizan la presencia del auténtico creador que había en Florencio Sánchez. En las dos piezas lleva a la escena personajes de un sub-mundo que debe haber conocido bien a través de

su actividad como cronista policial. En ambas obras hay, en la superficie, un satinado costumbrista, y en ambas presenta, en lo profundo, situaciones psicológicas complejas y hondas en los dos personajes que dan título a las piezas. La complejidad de *La Tigra* surge de la confluencia en ella de dos signos éticos dispares: su equívoca actividad en un café de camareras y su insobornable sentimiento maternal. Es una complejidad que no da al personaje estribaciones enigmáticas. Todo en ella es claro, se la ve nítidamente en su intimidad, e, incluso, ella sabe verse lúcidamente y se explica a sí misma con las pocas palabras de algunos breves parlamentos. Su vigor dramático surge precisamente de esta nitidez de rasgos. Y, desde luego, de esa entereza de carácter que le aporta el apodo y que parece contradictoria con su ternura maternal. *Moneda falsa*, por lo contrario, es casi un enigma psicológico. Pertenece a esa familia de personajes dramáticos desarraigados de la vida que el autor presenta en varios textos. No admite ser caracterizado en pocas palabras porque, incluso, debe ser enfocado desde varias perspectivas. Corresponde agregar que este sainete muestra una realización de precisa estructura. Entrelaza, con rigor matemático, tres hilos anecdóticos.

Las dos piezas en tres actos, *Nuestros hijos* y *Los derechos de salud*, estrenadas por Florencio Sánchez en 1907, son, sin duda, las más controvertibles de su creación dramática. Pero no por lo que ellas tienen de expresión ideológica sino por el modo en que esa expresión incide en la organización dramática en una y otra obra. Los contenidos ideológicos de ambas, en lo que comportan de postura ética y social, no son insostenibles, pero la materia dramática, sometida a la servidumbre de vehiculizar el contenido ideológico, se distorsiona la indudable destreza de Florencio Sánchez en lo que se refiere a la composición escénica le permite, en ambas obras, mantener una adecuada progresión de acción dramática, pero los personajes carecen de consistencia. Su voz *dramática* queda coordinada bajo la voz *ideológica* que les impone la voluntad teorizante del autor. No *viven* de por sí sino en función vicaria, como instrumentos manipulados para hacer presente en la escena las ideas éticas y sociales del autor. Y esto se refleja, como ha sido afirmado reiteradamente por los críticos, en su lenguaje, que se

hace retórico y literario, en el sentido peyorativo en que se pueden tomar ambos términos. El diálogo está muy lejos de la estupenda creación visible, para citar sólo dos ejemplos, en *Barranca abajo* o *Moneda falsa*. Estas afirmaciones son válidas tanto para *Nuestros hijos* como para *Los derechos de la salud*, pero especialmente para la primera, en la cual es casi agresivamente notoria la premeditación con que todo ha sido elaborado para que los personajes y la acción sirvan con portavoces, de una postura ideológica. Personajes y situaciones muestran a las claras que no han sido vistos realmente como sustancia dramática. Son falsos o convencionales. En *Los derechos de la salud*, se da análoga situación, pero no en forma acusada. A pesar de lo retórico del lenguaje, hay momentos en que los personajes crecen desde su propia intimidad.

Las dos últimas

El itinerario dramático sancheano se cierra con *María Gruni*, sainete en un acto, estrenado con comentarios musicales del maestro Dante Aragno (Teatro Politeama, Montevideo, Compañía española de zarzuelas de Arsenio Perdiguero, 7 de julio de 1908) y *Un buen negocio*, comedia en dos actos (Teatro Cibils, Montevideo, y Teatro Apolo, Buenos Aires, Compañía Gerónimo Podestá, 17 de mayo de 1909). Ambas piezas integran el ciclo de la *vida pobre*, pero difieren en su calidad dramática: *Marta Gruni* es uno de los buenos sainetes del autor, tanto por el nítido perfil de los personajes, que toma de la multiforme vida del conventillo, como por la precisa graduación dramática, y, especialmente, por la creación de la protagonista, cuya intimidad psicológica va mostrando paulatinamente hasta revelar su fondo en la situación final, truculenta pero justificada; *Un buen negocio* no se ubica entre lo mejor del teatro sancheano, ya que la notoria destreza escénica con que el autor maneja su materia dramática no consigue disimular el convencionalismo de la trama y personajes, que se constituyen como una especie de réplica a *La pobre gente*, pero con la solución invertida.

Para finalizar

En un periodo de tiempo que no llega a los seis años, Florencio Sánchez construyó -se reitera- un edificio dramático que abarca veinte obras. No todas las partes de ese edificio tienen igual solidez, y así se ha procurado evidenciarla a través de este recorrido rápido y esquemático a lo largo de su trayectoria creadora. Su mundo dramático, a pesar de esas debilidades, conserva inmovible sus valores sustanciales. Considerada en conjunto, es posible afirmar que la obra teatral de Florencio Sánchez fue erigida sobre las bases de un bien definida sistema dramático que le confirió una también bien definida fisonomía, válida en sí a pesar de los cambios inevitables que el tiempo impone o las tendencias literarias y al gusto de los contempladores; considerada en sus aspectos más sobresalientes, es posible afirmar que con sólo *Barranca abajo* y las mejores de sus llamadas obras menores, quedaría asegurada su perdurabilidad en el teatro platense.

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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

