



La modernización del teatro rioplatense: Florencio Sánchez

Rita Gnutzmann Borris

Si repasamos la situación teatral rioplatense en las últimas dos décadas del siglo XIX, concluiremos que no era precisamente halagüeña. El crítico Zum Felde afirma que *M'hijo el doctor* (1903) «aparece como obra de valor primicial en la dramaturgia platense, no siendo la anterior sino endeble o frustrados conatos» (1941:294). Como es sabido, la mayoría de las obras representadas eran extranjeras, como extranjeros eran los elencos que las representaban, predominantemente españoles, italianos y franceses¹. En Montevideo, hacia finales de siglo, sólo existían dos teatros importantes, el Solís y el Cíbils. En el programa de las compañías extranjeras dominaban las obras de cuño realista-naturalista como las de Ibsen, Hauptmann, Sudermann, Becque, Brieux y de los «veristas» Rovetta, Bracco y Giacosa, aunque también hubo representaciones de dramas románticos como *La dama de las camelias*. Aparte de la corriente culta, es decir extranjera, existían otras dos, la del sainete y la zarzuela, derivada directamente del «género chico» español y la del drama gauchesco. Intentaré, a continuación, mostrar cómo Florencio Sánchez supo aprovechar las corrientes existentes, introduciendo nuevos elementos o profundizando en ellas².

Pronto los críticos iniciaron la labor de clasificación del teatro del dramaturgo uruguayo³; por mi parte haré la siguiente división:

1. El teatro urbano:
 - a. la clase media;
 - b. las clases populares.
2. El teatro de «tesis»⁴.
3. El teatro rural.

Es obvio que no se puede tratar todas las obras en el breve espacio que una ponencia permite; por ello excluiré en este lugar «el teatro rural» para el que remito al lector a mi edición de *Barranca abajo*⁵; por lo que a los demás apartados se refiere, analizaré algunas obras con carácter paradigmático.

1a. El teatro urbano: la clase media

En familia (6-10-1905), bajo un título que crea falsas expectativas de un idilio, presenta la situación de una familia criolla de clase media venida a menos, los Acuña. El hijo mayor, Damián, recientemente llegado del sur, intenta salvar a la familia obligando a sus miembros a emplearse contra su voluntad. Damián, «pobre Quijote», fracasa porque el padre lo estafa, jugándose el dinero cobrado por un cheque que su hijo le entregó. El final queda abierto: Damián exige a su padre que se entregue a la policía, pero la acotación «Jorge se va sin decir palabra» resulta ambigua y el espectador puede dudar de la voluntad del padre de cumplir los deseos de su hijo.

La obra está dividida en tres actos con la distribución correspondiente: Acto I (12 escenas) presenta el problema; Acto II (17 escenas) lo complica y Acto III (8 escenas) contiene la catástrofe y su desenlace. Sánchez emplea el personaje de Damián para desvelar la verdadera situación de su familia, la decadencia económica y moral de los Acuña; pero, a la vez, Damián está comprometido con la posible salvación de éstos. Mediante la discusión acalorada de los Acuña en la primera escena, el espectador se entera de los principales temas: 1. la ruina económica de Damián en un negocio; 2. su matrimonio con una italiana; 3. la pobreza de los Acuña; 4. la falta de trabajo de éstos y su escasa disposición para trabajar; 5. su desprecio hacia los «inferiores» bien por razones raciales (llaman a la cuñada «la tana») o sociales («la almacenerita esa»). En el mismo acto se añaden otros datos: Eduardo es un «zángano», orgulloso de su pereza, y un neurasténico al que sólo le interesa jugar al solitario; echa la culpa de todo a la mala suerte (I,11). Sus hermanas Laura y Emilia son presuntuosas que viven del cuento, incluso ante su propio hermano (I,6); su única ocupación es el arreglo y adorno de su persona y la lectura de folletines. Jorge, el padre, que debería mandar en su casa, apenas se deja ver y pierde su tiempo en carreras y casinos; en vez de procurar el alimento de los que de él dependen ha empeñado todo: alhajas y trofeos de su hijo y ni siquiera se recata ante el relicario de su mujer. Aunque no sea alcohólico como Lisandro de *Los muertos*, la segunda obra acerca de la clase media urbana, también él es «Hombre sin carácter, [...] un muerto que camina» (II,2)⁶. Reconoce que prefiere la «miseria vergonzosa» actual antes que «la pobreza honrada» del trabajo duro y de una habitación en un conventillo. Se ha instalado en su «categoría de vividor profesional» y no le importa admitir que es un cínico y tramposo («se nos ha formado callo», I,10). Tampoco le preocupa su mala influencia cuando usa al hijo menor como mascota en sus aventuras. La madre, Mercedes, es la única que aún conserva la vergüenza y quiere salvar a su hijo favorito de sus propios parientes. Le preocupa haber gastado los ahorros que la sirvienta les confió; pero también ella es una débil y no ejerce ninguna autoridad.

En los demás actos no se agregan nuevas características a las anteriores, sino que se confirman las indicadas como inamovibles (robos en la propia familia, desgana para el trabajo, desprecio por la cuñada honesta y laboriosa, preocupación por adornos, mentiras y despilfarro de dinero ajeno). El final prueba que Damián, un «Quijote»

soñador que pensaba «enderezar» entuertos, no supo ver la verdadera podredumbre moral de su familia, al contrario de su mujer, una extranjera.

Si antes hemos señalado como tema la ruina de una familia de clase media, después del análisis de los personajes podemos precisarlo más. En la escena 2 del Acto III, Eduardo se mofa de una crítica en un periódico a un poeta porque éste no trató «las cosas tan sagradas como la familia, el amor filial»; aunque parezca contradictorio, el tunante Eduardo expresa en este momento el objetivo del autor: la denuncia de un padre que por su irresponsabilidad arrastra al desastre a toda la familia (cf. Damián en III,4).

El espacio del drama se fija en Buenos Aires; con respecto al tiempo se indica «Época actual». Puesto que la obra se escribió en 1905, debe de tratarse de principios de siglo o, como mucho, de finales del pasado. Jorge Acuña admite haber perdido sus bienes en «especulaciones arriesgadas» (I,10) y su mujer confirma que «perdió en la Bolsa» (I,8). Como es sabido, en los años 90 existe todo un ciclo de novelas acerca de la Bolsa, inspirado en la quiebra de 1890; las tres más importantes se publican en 1891: *La Bolsa* de Julián Martel, *Horas de fiebre* de Villafañe y *Quilito* de Ocantos. Es obvio que Sánchez no quiso retratar un caso único sino la decadencia de todo un sector de la sociedad, ya que el mismo Jorge Acuña insiste en que le pasó «lo que a tantos» (I,10) y que ellos constituyen «una clase social perfectamente definida» (*id.*). Sin insistir demasiado, Sánchez contrapone la inmigrante Delfina con su honestidad y laboriosidad a las cuñadas superficiales y mezquinas; muestra, como en *La gringa*, que una nueva sociedad mejor capacitada está a punto de suplantar a la decadente criolla⁷. Recordemos, de paso, que *Las de Barranco*, comedia de Lafferrère en torno a la decadencia de la clase media, se estrenó el mismo año que *En familia*.

1b. El teatro urbano: las clases populares

La obra que inaugura el ciclo de la miseria urbana, si se prescinde de la primeriza *Canillita*, es *La pobre gente* (1904), ubicada como aquella en un conventillo. En este caso se trata de un padre haragán, alcohólico y celestinesco que empuja a su hija Zulma a tener relaciones con un patrón voluptuoso para salvar a la familia de la ruina total. La caída desde un relativo bienestar (un taller de coser), el ambiente de miseria, el trabajo de lavandera de la madre, el alcoholismo del padre y su conspiración con el patrón en una borrachera y la aparición de los dos juntos en casa recuerdan elementos parecidos en la vida de Gervaise en *La taberna* de Zola. Es obvio que el dramaturgo, al igual que Zola, no pretendía criticar sólo a un individuo, el padre, sino a todo un sistema que permitía que se llegase a una situación sin salida como la que sufre Zulma. Es llamativo que la protagonista femenina, Zulma, expresa la ruina de la familia con las mismas palabras que poco después servirán como título a la obra maestra del uruguayo: «todo se vino *barranca abajo*»⁸.

La última obra estrenada por Sánchez, *Un buen negocio*⁹ (1909) se ocupa nuevamente de la miseria, el sacrificio y el aparente abuso de un hombre cínico. Retoma, por tanto, varios elementos de *La pobre gente*: el lugar del padre que empuja a la hija a entrar en relaciones con un hombre de buena posición lo ocupa esta vez la madre. Sin embargo, en vez de razones egoístas, en *Un buen negocio* es la justificada

preocupación por unos hijos hambrientos, una niña enferma y una abuela paralítica lo que induce a la madre a abandonar sus criterios morales, aunque sólo ocasionalmente. En ambas obras, además, la familia disfrutaba de cierto bienestar antes de llegar a esta penosa situación. La amenaza del desalojo, ya abordada en la pieza del mismo título, agrava irremediabilmente la situación; si en *El desalojo* el hombre que debía procurar la supervivencia está paralítico en la clínica, en el caso de *Un buen negocio* ya ha muerto. El motivo de la entrega sexual está presente tanto en *La pobre gente* como en *Un buen negocio*: en el primer caso como sacrificio trágico, en el segundo como disfrute del verdadero amor -y algo de venganza- antes de consumir el autosacrificio en una relación odiosa y deshonesta, ya que el «comprador» entrado en años, el ex-socio del padre de Ana María, Rogelio, está casado. La solución ofrecida por el escritor a la problemática en esta comedia no convence en absoluto: Rogelio se arrepiente contra toda probabilidad y, en el futuro, sostendrá a la familia desinteresadamente, dejando así en libertad a Ana María para un matrimonio de amor¹⁰.

Analizaré brevemente *La Tigra* (2-1-1907), escrita, al parecer, para una actriz española de alguna compañía zarzuelera. Se trata de un sainete en tres cuadros (seis escenas en total), con varios intermezzos musicales. El escenario, un típico cafetín-concierto por el que desfilan marineros, borrachos y gente de los bajos fondos, incluye otro escenario para músicos en el que, uno tras otro, tocan e interpretan un tenor envejecido y las camareras-cantantes españolas Esperanza y la Tigra. También el segundo cuadro está acompañado de música, en este caso la de un organillo. Ambos cuadros rebosan de gritos y ruidos; en especial el primero resulta una verdadera algarada, con ladridos y maullidos que pretenden interrumpir o aplaudir a los músicos, con personajes estrafalarios y borrachos que están a punto de llegar a las manos. En el segundo cuadro se incluye, además, una escena «costumbrista» con un ladrón que estafa a un viejo burgués y el típico vigilante (a lo Fray Mocho) que acecha. En este ambiente, la protagonista, la camarera-animadora la Tigra, no sólo sabe defenderse sino que incluso ha conseguido imponerse por su «fiereza» como sugiere su apodo. En la pelea entre su chulo Olivera y su joven enamorado Luis es ella la que aparta al joven y tiene a raya al chulo. El tema, madre pobre y soltera con niña a la que debe mantener, podría haber sido material para una historia sentimental o naturalista (alcohol, herencia, etc.). Nada de eso: si la Tigra está en este lugar es por auténtica vocación; aunque su joven admirador quiera convencerla de que la vida de costurera es «mejor» (más decente, se supone), ella necesita de este bar de mala vida para «respirar». Su orgullo y su espíritu luchador denuncian su estirpe hispana¹¹; consciente de que en este ambiente se necesita a un «protector» que «inspire respeto a los de su clase», alaba la ventaja que tiene una mujer como ella en la lucha por la vida, incluso contra el propio chulo-protector: «me pega él, le pego yo... Es nuestra ventaja. Una señora de sociedad no se atreve a alzar la mano a su marido cuando la insulta o la muele a palos» (III,1).

La calma y la ternura del tercer cuadro se oponen al barullo de los dos primeros; pero en ningún momento la escena entre la Tigra y su joven enamorado cae en el sentimentalismo como tampoco lo hace la historia de su vida y de su hija. La Tigra tiene una idea muy clara: darle a su hija una carrera (de institutriz), es decir, «preparar[la] para la lucha» («por la vida», se supone). Seguramente habrá que poner el acento no tanto en la seguridad de que su hija «sabrà hallar su lote de felicidad» sino más bien en la afirmación que le sigue: «Como lo he encontrado yo» (III,1). Sin duda, la Tigra resulta uno de los personajes femeninos mejor delineados por Sánchez, ya que en la mayoría de los casos las mujeres resultan borrosas y de escaso relieve al lado del

hombre. El ambiente logrado, la fuerza del carácter de la protagonista que se impone a sus propios sentimientos y el lenguaje típico de la clase baja que incluye términos lunfardos convencen todavía hoy. En fin, esta «petipieza» está tan lejos de la historieta rosa como de la naturalista o la de compadritos, lejos también del sainete estereotipado del que se burla Marechal en *Adán Buenosayres*: «el truco es fácil: mezclen un gallego, un italiano, un turco y un compadrito; agiten bien la coctelera, y obtendrán un sainete criollo»¹².

2. El teatro de «tesis»

Elijo expresamente la obra *El pasado* (22-10-1906), a pesar de que peque de cierto retoricismo, razón por la que la crítica suele dejarla de lado. Con esta obra Sánchez se vuelca por primera vez en un tipo de teatro centrado en defender una «tesis» que se pretende universalmente válida, influido, probablemente, por el teatro europeo del momento (Sudermann, Ibsen, Hauptmann...), drama en el que, a menudo, largas discusiones sustituyen o interrumpen la acción. Como en las obras del noruego, la clase retratada es la alta burguesía, hasta ahora ausente de la producción de Sánchez; como en el teatro de aquél, se trata de una forma de drama *analítico*, tal como ya anuncia el título *El pasado*. Al contrario que en Ibsen, no encontramos a un típico «mensajero, llegado de lejos» que inicia el des-cubrimiento de un pasado que sofoca al presente, sino que en *El pasado* es el mismo hijo Ernesto quien necesita conocer su origen, dado que la familia de su novia, los Arce, lo rechazan. Paulatinamente Ernesto se da cuenta de que su propia madre cometió adulterio con el Sr. Arce, lo que, en el pasado, llevó a su padre a suicidarse y, en el presente, a la Sra. Arce a oponerse al matrimonio de los jóvenes. El drama apenas se mueve en el nivel de la acción, dominando la discusión de ideas. Los temas del adulterio y del suicidio están presentes en toda la obra de Sánchez (*Barranca abajo, En familia, Los muertos, Los derechos de la salud...*). El tema profundo es expresado por el hijo mayor José Antonio: «los falsos conceptos» que inculca la sociedad, en este caso la propia madre. Pero la madre no es capaz de reconocer su propia actuación ni de enfrentarse con las consecuencias; echa la culpa de todo «al destino», a «una fuerza ciega» (OC, III,82). Tampoco su ex-amante está dispuesto a sacrificar la paz matrimonial y el respeto social por la felicidad de la joven pareja; asimismo la novia Carmen, parecida a Sara de *La gringa*, se somete a los rumores, renunciando a luchar contra los celos de su madre y la maledicencia de la sociedad. La situación llega a su clímax al final del Acto II al enfrentarse el hijo acusador a su madre con la intención de forzar su confesión (II,7). La incapacidad de Ernesto de aceptar que su madre no fue un «un ejemplo de pureza, de honestidad, de virtud» lo convierte en vengador, capaz de creer que él mismo es resultado de aquel adulterio.

El único que ha aprendido una lección para toda la vida es el hijo mayor, José Antonio, que lucha contra los prejuicios morales y sociales. Con la intención de confrontar las actitudes opuestas, el dramaturgo lo enfrenta en diversas escenas a los demás miembros de la familia: a Ernesto (I,4; II,8; III,4), a su madre (I,5; II,3) y, con menos violencia, a la abuela Mameca (por razones religiosas, II,2) y a la hermana Silvia (por prejuicios sociales, III,9). La oposición es clara: de un lado están las convenciones (prejuicios) morales y sociales y del otro el derecho a la libertad y a la felicidad. Antonio decide su propio destino sin temor a los comentarios públicos, saltándose las

barreras de clase al casarse con la criada de su madre. Anticipa el personaje del reformador Eduardo Díaz en *Nuestros hijos*: ambos exigen que los padres enseñen a sus hijos «a concebir la vida de una manera más racional, con la noción de su verdadero estado moral como punto de partida»; están en contra de cualquier «sistema egoísta y contraproducente de simulación» (palabras de Antonio, I,5).

Resumamos: Sánchez se ocupa en su obra «urbana» de los siguientes problemas: en primer lugar aparece el alcoholismo, en absoluto unido exclusivamente a la pobreza sino igualmente presente en la burguesía (*Los muertos*) y, al contrario, ausente entre los pobres de *Mano Santa*, *El desalojo* o *Un buen negocio*. Otro tema lo constituye la afición al juego: causante de la desgracia de todos los miembros de una casa en *En familia*, pierde también a los padres en *Marta Gruni* y *La pobre gente* (y a Cantalicio en *La gringa*). Pero detrás de esos temas, alcohol y juego, se oculta, evidentemente, *la falta de carácter o la abulia* del hombre (compartidas en ocasiones por la mujer). En efecto, la falta de carácter y de moral del padre es causa de la entrega sexual de las hijas o de su prostitución (*La pobre gente*, la hermana de Marta Gruni) y alguna termina como asesina (Marta Gruni). En el caso de los hijos varones, éstos se convierten en neurasténicos e inútiles (*En familia*) o -en la clase pobre- en esclavos del trabajo desde la infancia (Canillita, Raúl en *La pobre gente*).

En las obras sobre la vida de penuria económica, la culpabilidad recae principalmente sobre la sociedad y sus carencias: la falta de seguro social (*El desalojo*, *Un buen negocio*), la destrucción del hogar al obligar a la madre a entregar los hijos a la Caridad pública (la Correccional), el salario bajo y la inseguridad en el empleo (*La pobre gente*, *Un buen negocio*) y el paro (*El desalojo*).

En la clase media y alta, el dramaturgo ataca los prejuicios y las falsas apariencias: el mal llamado «honor» que condena a la mujer por una relación extramatrimonial, pero igualmente la incapacidad de ésta de reconocer el «desliz» o reivindicar su derecho a un amor tardío (*Nuestros hijos*). El autor lucha igualmente contra el clasismo (*El pasado*) o los prejuicios morales que condenan a los hijos naturales y obligan a la madre soltera o bien a abandonar a su hijo o a casarse contra su voluntad (*Nuestros hijos*). Se llega así a un auténtico conflicto entre el derecho del individuo (defendido por Sánchez) y su deber según las normas sociales. El autor, en fin, aboga por un «nuevo hombre», no sólo en lo moral sino también en el plano socio-económico.

En este lugar sólo se ha hablado de la «modernización» temática del dramaturgo y por falta de espacio para analizar elementos estructurales y del lenguaje, terminaré este trabajo enumerando los logros de Sánchez en este campo:

1. Economía de acción (falta de tramas laterales) y realismo escénico.
2. Captación del habla regional y de sociolectos, pero igualmente sobriedad expresiva.
3. Adecuada pintura de ambiente (sin caer en el pintoresquismo).
4. Integración del entorno social en la acción.
5. Caracterización precisa de los personajes.
6. Destreza para resolver escenas de conjunto.
7. Desarrollo de la acción en dos niveles: el superficial (la intriga) y el profundo (mensaje, símbolos etc.).

Bibliografía

- Cruz, Jorge, *Genio y figura de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966.
- Frugoni, Emilio, «Florencio Sánchez, su teatro» en *La sensibilidad americana*, Montevideo, Edit. Maximino García, 1929, 141-172, 215-221.
- Giusti, Roberto F., *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*, Buenos Aires, Justicia, 1920 (*id.* Santiago/Chile, Ercilla, 1939).
- —, «Florencio Sánchez y el teatro rioplatense», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XII,1-2, enero-junio 1962, 73-88.
- Lafforgue, Jorge, *Florencio Sánchez*, Buenos Aires, CEAL, 1967.
- Ordaz, Luis, *Florencio Sánchez*, Buenos Aires, CEAL, 1971.
- Perera San Martín, Nicasio, «Vers une révision critique du théâtre de Florencio Sánchez», *Caravelle*, 24, 1975, 47-61.
- Rojas, Ricardo, *El teatro de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Albajio, 1911.
- —, «El teatro de Florencio Sánchez», *Nosotros*, V,27, 1911, 163-180.
- Rosso, Ignacio, *Anatomía de un genio: Florencio Sánchez*, Montevideo, Casa del Estudiante, 1988.
- Sánchez, Florencio, *Obras completas*, ed. por Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Schapire, 1968.
- —, *Teatro completo*, prólogo de Dardo Cúneo, Buenos Aires, Claridad, 1941.
- —, *Teatro*, selección y prólogo de Walter Rela, Montevideo, Ministerio de Cultura, Biblioteca Artigas, 1967.
- Viñas, David, «Florencio Sánchez y la revolución de los intelectuales» en *Apogeo de la oligarquía*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1975, 139-162.
- Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Claridad, 1941, 275-301.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

Súmese 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



editorial del cardo