

VIGENCIA DE FLORENCIO SÁNCHEZ

Oscar Brando

Todos hemos oído y quizá repetido que Gardel cantó algunos tangos maravillosos y también los más deplorables que imaginarse pueda. Es posible seleccionar y escuchar lo que a uno le gusta o, indiscriminadamente, aceptar lo que la suerte nos depare. Se puede pensar, distintamente, que, excluidas las virtudes de su voz, la grandeza de Gardel está en una u otra cualidad: haber cantado los mejores tangos o haber realizado esos viajes insólitos, aterradores, desde las alturas al infierno musical. Pero, cuando hacemos referencia a la “vigencia” de Gardel, ¿a qué nos estamos refiriendo?: ¿a ese puñado de tangos formidables?, ¿a su capacidad insólita, audaz, de hacer esos recorridos con su voz y crear una suerte de espacio gardeliano que, a todo riesgo, fusiona lo sublime y lo bastardo?, ¿a su calidad de pionero de todas las formas futuras del tangocanción que se ordenan en relación a su existencia y aceptan o rechazan su guía?

Salvando las diferencias, podrían verse los altibajos y los desniveles de las obras de Florencio Sánchez como movimientos, en su caso voluntarios, de democratización del universo representado. Altibajos y desniveles no hacen referencia a la distancia entre la sala burguesa y el conventillo o entre la soledad del campo y el bullicio del cabaret. Aluden a la manera más severa o menos severa de resolver los conflictos de los dramas, sea cual sea el espacio social ficcionado en la escena. Las soluciones más sólidas se comunican con las imperfectas, los personajes más logrados con las figuras apenas perfiladas, en un vasto espacio escénico que alcanza un balance adecuado merced a un sistema de ósmosis. La recorrida por este tejido dramático reconstruye, simbólicamente, las condiciones de producción del dramaturgo: apresuramientos, concesiones, profesionalización, demandas ideológicas, modelos extranjeros, sistema actoral, etc.

En el mismo sentido, y salvando otras distancias, se puede tomar como ejemplo lo que el cine, ese centauro de industria y arte, ha hecho en los últimos años con la obra de Shakespeare. El universo shakespeariano exige también una recorrida menos previsible que rehabilite (contaminación incluida) obras “menores” o poco recurridas; que se arriesgue a actualizaciones; que desmonte el sistema dramático develando los problemas de comprensión. Todo eso se ha intentado,

con mayor o menor virtud. Como conclusión, se ha perpetrado una biografía posible que es, sobre todo, una reflexión sobre los problemas de creación en ciertas condiciones de producción artística (esto que hago no es, obviamente, un juicio sobre el resultado de la película a la que me refiero : *Shakespeare apasionado*).

Ponerlo en Escena

Comencemos por asimilar la “vigencia de Florencio Sánchez” con las pretensiones actuales de ponerlo en escena.

Noé Jitrik (1998) señala la posibilidad de una lectura bajtiniana de la obra de Sánchez, mirando tal vez esas subidas y bajadas y esas mezclas de estilo a las que se suman los dialectos y los idiolectos, la fusión de los modelos nacionales y extranjeros de concebir el texto escénico, los anticipos de géneros posteriores. Ese resultado integrador es posible de recuperar con más claridad en nuestra época, más ecléctica estéticamente, más tolerante que el espíritu radical de las vanguardias y sus sucesores. Dos calas de la recepción crítica de Sánchez en el medio siglo pueden avalar lo que digo. Dos escritores y críticos, Francisco Espínola y Carlos Denis Molina, se ocuparon de las reposiciones de Sánchez. Espínola lo hizo en el entonces joven semanario *Marcha*, el 24 de noviembre de 1939, a propósito de *Los muertos*. Elogia la obra aunque pone reparos al verismo del dramaturgo, augurando los esfuerzos cada vez mayores de adaptación que exigirán las obras de Sánchez. Con espíritu aparentemente opuesto, Denis Molina en el diario *Acción* del 8 de mayo de 1955, escribe sobre *La gringa*; ataca duramente a la obra y argumenta que la puesta en escena salva lo que quizá Florencio Sánchez quiso hacer. Redimiendo o condenando la obra, ambas notas tienen en común interesarse por el problema de la adaptación, es decir, por rescatar el sentido del texto dramático. En ambos casos se teme que la caducidad o los anacronismos extravíen el sentido último de la obra, que se recuperaría con un ajuste de las condiciones de comunicación. Este tipo de notas representan bien una cierta intransigencia con lo caduco, una necesidad de salvataje de los mensajes positivos (no necesariamente optimistas, se entiende) de la obra de Sánchez. Una superación de tales exigencias no recurriría a esos mensajes sino que jugaría con las propias contradicciones y “debilidades” de las obras y hasta se atrevería a destacar centralmente los anacronismos.

A veces he pensado que en esta época de ajustes de cuentas con lo moderno, en que la parodia parece ganar y justificar cualquier mezcla y desbarajuste, es posible probar un Sánchez vuelto a representar a la

manera de los Podestá o de las compañías españolas que lo estrenaron en Montevideo. Esta prueba, que parecería atender a una reproducción fiel del sistema original, haría perder todo sentido histórico al resultado, lo vaciaría de sentidos adheridos y apuntaría a la formulación de un puro espectáculo. Osvaldo Pelletieri (1998) llamó a algunas experiencias recientes de ese tipo “teatro de resemantización de lo finisecular o neosainete”. Según el crítico argentino, este teatro apelaría a los principios constructivos y a los artificios originales del sainete tragicómico: pone como ejemplos sendas obras de Mauricio Kartun y Eduardo Rovner. En la mesa redonda en la que expuse los conceptos que se leen en este artículo, Ruben Yáñez contó que, en 1960, para los 50 años de la muerte de Sánchez, la Comedia Nacional le encomendó la dirección de *Nuestros hijos*. Yáñez aceptó el desafío pero exigiendo que fuera representada en el teatro Apolo del Cerro, zona de donde era oriundo y en la que conocía la tradición de un Sánchez representado por las compañías filodramáticas. Ese circuito le aseguraba, agrego yo, un espectador heredero de la sensibilidad por el tema y el melodrama y le evitaba el público “del Centro” al que la propuesta dramática de *Nuestros hijos* podía parecerle, en 1960, avejentada.

La tentación arqueológica, pensada como experimentación (pos)vanguardista, sería un movimiento elitista, refinado. Por el contrario, la otra forma de postular una lectura de Sánchez sería atender a su formidable sentido masmediático y así tratar de adecuarlo a los medios actuales. Probemos una fórmula compuesta: el régimen más parecido sería el del teleteatro. En este se conservan, dentro del sistema realista vigente, el melodrama lacrimógeno y los espacios sociales interconectados. Ciertas formas populares de actuación, que perduraron en la figura del capocómico, han variado hacia una falsa improvisación de corte stanislavskiano. De persistir las tesis, deberían disfrazarse de testimonios o de documentos de carácter periodísticos. Los viejos recursos que aún conservaban vicios de moreirismo: las puñaladas finales (*Canillita*, *Los muertos*, *Cédulas de San Juan* y hasta doblete en *Marta Gruni*) y el talerazo de *M'hijo el doctor*, podrían ser sustituidos por “relatos” de tipo brechtiano que simularan un cierre periodístico-testimonial del tipo: “el amante de Marta Gruni fue apuñalado por el hermano de la muchacha, que tuvo, a su vez, su castigo fatal en manos de esta. Actualmente Marta Gruni cumple una pena de cárcel, etc.”; podrían montarse movimientos corales, si la obra lo permitiera. En este sentido se deberían buscar los sustitutos de aquellos “atractivos” con la integración de otras formas expresivas: Jitrik señala el imprescindible *aggiornamiento* de *Bodas de Sangre* realizado por Anto-

nio Gades. Yo agregaría una recuperación magnífica de Chéjov (aunque del narrador) hecha por Mijailkov en cine. ¿Son impensables las formas del docudrama o el “*reality-show*” para rehacer *El desalojo*? En esta misma obra: ¿no se pueden montar imágenes del amarillismo periodístico respondiendo al magnífico anticipo que propuso Sánchez en ella? ¿No es posible hacer *Los derechos de la salud* como vehículo didáctico en un programa dedicado a enfermos terminales? En todos los casos sería probable un espacio integrador que atendiera a cruzar a los personajes de *Moneda Falsa* con los de *La tigra* o los de *Los muertos* con los de *En familia*. Y hasta una formulación secuenciada en la que aparezcan ambas combinaciones apuntando a versiones libres.

Los Temas

Hemos desplazado a un lugar subordinado el tema, tan fatigado por los defensores de Sánchez. La lectura reciente me ha obligado a reflexionar sobre la vigencia de los temas de Sánchez. Algunos han perdido actualidad, pongamos por caso el de *La gringa*. Otros tratamientos más vale evitarlos. ¿Cómo leer hoy el alegato de *Mano santa* contra el curanderismo y a favor de la ciencia médica si el personaje masculino y socialista tiene que recurrir, moderadísimo, a su propia “mano santa” para poner en vereda a su mujer? Y hasta me arriesgo a decir, para la polémica, que rescato más la grandeza individual y trágica de Zoilo que su reivindicación de la tenencia de la tierra en la que domina un atavismo premoderno de presumible origen hispánico. Me sigo extrañando de que haya funcionado una visión sesentista de defensa de Zoilo y sus derechos adquiridos, alimentada por la historiografía marxista que se respaldó en una hipotética herencia del legado artiguista. Miradas en panorama, podría decirse que algunas obras de Sánchez tienen temas obsoletos con tratamientos aceptables y hasta muy aceptables: pónganse por casos *La gringa* y *Barranca abajo*. Hay otras que presentan temas aceptables pero tratamientos dramáticos imposibles: la citada *Mano Santa*, *Nuestros hijos*, que presenta el tema del aborto y de la tenencia de los hijos, y *Los derechos de la salud*, a la que un cambio de tuberculosis por cáncer o SIDA la acercaría temáticamente a nuestros días.

Una vez más quedamos parados ante las indecisiones de Sánchez: si se trata de las tesis, entonces tienen razón Julio en *M'hijo...*, los chacareros en *La gringa*, el Sr. Díaz en *Nuestros hijos*. Esas definiciones ideológicas condenan inevitablemente los dramas y hasta invierten el interés por los personajes como en *M'hijo...* No me pronunciaría,

como exigieron los primeros críticos -así lo expresa Irigoyen (1998) en su trabajo- por la zona costumbrista de Sánchez ni repetiría la afirmación de Larreta (1950) sobre las virtudes del Sánchez “de la reproducción feliz” frente al de “las formas intelectualizadas del lenguaje”. Más bien seguiría una idea de Jitrik, aunque extendiéndola. Jitrik busca diferenciar las obras de Sánchez de acuerdo con si sus finales son cerrados o abiertos. Él vería como más alentadoras las obras en las que el dramaturgo no se obliga a clausurar una peripecia y un sentido. Allí estaría el valor de *Moneda Falsa*, *La tigra*, *El desalojo*. En ellas es lícito preguntarse: ¿qué va a pasar después?, sin que sea clara una y solo una posibilidad. Las tres embarazadas solteras de *M'hijo...*, *La gringa* y *Nuestros hijos* -flor de mosquitas muertas al lado de las resistentes vírgenes de *La pobre gente* y *Un buen negocio*-, cierran otras posibilidades de conclusión de la obra, atentando incluso contra la verosimilitud: la aceptación de la situación no coincide con el tenor de los personajes, el juego de complicidades no es muy creíble, etc. Todo ello es sacrificado en la persecución de una demostración. En este sentido, una de las virtudes de *En familia* estaría en un final que, si aparentemente es pesimista, no clausura el conflicto. Yo extendería la interpretación de Jitrik y diría que no solo en los finales se da esta distinción. Pongo un caso y se podrían buscar otros: en *El desalojo* (me arriesgo a decir que es una de las mejores obras de Sánchez) se discute en un momento el tema de la tenencia de los hijos: si los debe tener la madre aunque no pueda alimentarlos o es mejor que pasen a manos de instituciones del Estado. En esta obra el tema no queda decidido y por el contrario alimenta el nudo dramático: la relación padres-hijos o ciudadanos-Estado, y su posible entrecruzamiento, se presenta en el conflicto de la madre con sus hijos pero también en el del padre de la mujer (un vivilllo lisiado de la guerra del Paraguay del que el Estado debe hacerse cargo) con ella. No hay, y otra vez a pesar del final pesimista, un cierre del tema y eso vigoriza de una manera notable la obra (para nuestra lectura actual). Por el contrario, el mismo tema en *Nuestros hijos*, una de las obras ambiciosas de tesis de Sánchez, pierde todo su vigor dramático en la argumentación del Sr. Díaz y en la resolución del entripado, tomando partido por una solución. Allí el papel del Estado está denunciado por inútil y pernicioso y las sociedades de beneficencia desnudadas en su hipocresía.

Humillados y Ofendidos

Un componente de singular significación en las obras de Sánchez es el silencio o la reiteración con el correspondiente vaciamiento de sentido del lenguaje. Esto se parece a un anticipo del grotesco, que comienza a madurar con *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco en 1906. En Sánchez ya hay silencios o elisiones muy significativas en Zoilo y repeticiones que socavan el valor semántico de las palabras proponiendo la simulación de una realidad vacía: la más notable es la de Moneda Falsa: “¡Pucha digo, que son!”. Creo que esa marca hay que vincularla a un aspecto que me resulta estremecedor de las obras de Sánchez y desde el cual se podría intentar toda la relectura: *la humillación*. Esto parece remitir automáticamente a Dostoievski y luego a Arlt. No creo que la cosa vaya por allí porque a las obras de Sánchez les falta el grado de conflicto interior (Zoilo y Moneda Falsa, justamente, serían los más cercanos a esa situación) que da identidad a los personajes torturados del ruso y del argentino. El asunto de la humillación tiene que ver, en Sánchez, con lo que podríamos llamar *el poder destructivo de los débiles* o también la inversión de las posiciones entre fuertes y débiles. Aquí estaría asentada la otra virtud de *En familia*: por un lado, el poder destructivo que le queda a Jorge desde su propia debilidad y decadencia; por otro, el descubrimiento de que la aparente fortaleza de Damían no es tal y que para salir airoso deberá rehacer su estrategia sin la ingenuidad con la que actuó. Damían no se suicida como Zoilo ni comete ese acto de definitiva condena como Lisandro en *Los muertos*: todo nos hace pensar que el conflicto continúa aunque no se deba ser muy optimista con respecto al resultado.

La mención a Zoilo y Lisandro me permite diferenciar entre un personaje con un verdadero conflicto externo e interno y un monigote como Lisandro que no puede sino incurrir en truculencias: su letanía recurrente, a diferencia de la de Moneda Falsa, no es otra cosa que una truculencia más, esta de índole filosófica: “Hombre sin carácter es un muerto que camina”.

El mundo sumergido tiene también sus “fuertes”: Reyes en *Moneda Falsa*, Pichín en *Canillita*, Stéfano y Marcos en *Marta Gruni*, Felipe (en combinación con el invisible dador de trabajo) en *La pobre gente* o Rogelio en *Un buen negocio*. Son de distinto material: a veces pagan sus deudas, a veces salen impunes. En el género chico pasa algo así como en el policial: las obras no se rescatan de a una sino como conjunto y, en ese sentido, Sánchez encuentra múltiples recortes y no busca una solución única o uniformizada.

Final en Borrador

Ejemplifico esa multiplicidad de soluciones con los finales opuestos que proponen, justamente, las dos últimas obras citadas, *La pobre gente* (1904) y *Un buen negocio* (1909), a partir de un planteo dramático similar: jovencita que carga con la responsabilidad de su familia perdiendo su honra. *La pobre gente* se cierra trágicamente con la “caída” de la protagonista, empujada por su padre bajo la garra del “protector” laboral. *Un buen negocio* arbitra un final de comedia para el que retuerce la situación: ante la inminencia de la “caída” en manos del “amigo-del-padre-muerto-que-ayuda-a-la-familia”, la joven se entrega a su amado, pero en la intervención final el protector auspicia la convivencia de la pareja joven. El final de *La pobre gente*, vigoroso, negativo, cerrado en apariencia, propone, sin embargo, una voluntad de sacrificio que sobrepasa la condena provisoria y, en la denuncia de la desproporción de las fuerzas en conflicto, auspicia “la lucha por la vida”. En *Un buen negocio* la componenda final debilita la resolución valiente de la muchacha y transfiere la solución a una voluntad exterior y más poderosa. La confrontación de ambas obras descompone la simetría y “argumenta” las dos visiones del mundo: una pesimista y otra esperanzada. Este juego de máxima apertura es el que permite dar relieve al “bajón” emocional que provocan los personajes perdedores; y es, a su vez, el que contamina la fatalidad de la tragedia con una activa voluntad de hacer. Se adensa además la trama de humillaciones perpetradas por los personajes más infelices sobre otros más débiles, como secretas venganzas de sus propias miserias.

La perdurabilidad de Florencio Sánchez fue vista en función de su capacidad de absorción e irradiación y de la sagacidad para develar las fuerzas soterradas en los conflictos humanos. A ello colaboró la desinhibición, la flexibilidad artística con que arbitró esas zonas de conflicto sin errar, por ello, en la misión que se propuso con su dramaturgia.

*(Exposición realizada en el
Cabildo de Montevideo
el 23 de junio de 1999).*

Bibliografía

Irigoyen, Emilio: “Emergencia y configuración de un logos”, en Osvaldo Pelletieri y Roger Mirza (editores), *Florencio Sánchez entre las dos orillas*. Buenos Aires, Galerna, 1998.

Jitrik, Noé: “Nuevamente Florencio Sánchez. Una mirada”, en O. Pelletieri y R. Mirza (Editores): *Op. cit.*

Larreta, Antonio: “El naturalismo en el teatro de Florencio Sánchez”, en *Revista Número 6-7-8*, Montevideo, 1950.

Pelletieri, Osvaldo: “Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual” en Osvaldo Pelletieri (editor), *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Galerna, 1998.