

F L O R E N C I O S A N C H E Z

La figura de Florencio Sánchez, ofrece la singularidad de pertenecer por igual al Uruguay y a la Argentina. *Teatro Argentino*, llámase al suyo, unánimemente, allende el Plata; *nuestro gran dramaturgo*, dicen, aquende, en modo no menos unánime. Los críticos e historiadores de allá le tratan, en crónicas y estudios, como autor argentino, como al primero de sus autores; y en crónicas e historias de aquí, se le trata asimismo como al primero de los autores uruguayos.

Y, en verdad, ninguno de los países del Plata puede apropiárselo de manera completa: Florencio Sánchez es el más ampliamente *platense* de los escritores; en su persona y en su obra se borran las fronteras nacionales; y es tan internacional por los caracteres de su producción como por las circunstancias de su vida. Nuevo *Coloso* apoya un pie en Montevideo y otro en Buenos Aires; el Río de la Plata corre bajo el ángulo de su gloria. Y así, en vez de ser motivo de mezquina disputa lugareña, su figura ha de ser puente de una unión espiritual más alta que los horizontes fronterizos.

En el Uruguay nació y formó su mentalidad; su adolescencia y su juventud, hasta los veinticinco años, maduraron entre las cosas y los hombres del solar nativo; pero fué en la Argentina que realizó su carrera de dramaturgo, produciendo en ella

la mayor parte de su obra. Su teatro, hecho casi todo de motivos argentinos, y, en todo caso, situado en aquel medio, está asimismo vinculado de manera intrínseca al ambiente y a la historia teatrales trasplatinos.

Algunos dramas suyos, como "Los Muertos", son netamente porteños, reflejando aspectos característicos de la vida de la gran capital. Otros, como "En Familia", "Barranco Abajo" y "M'hijo el Dotor" — y aun cuando la acción sucede en la Argentina — son comunes al ambiente de ambos países, por la comunidad de caracteres existente en aquella parte de su sociedad que conserva los rasgos tradicionales. Si la acción de "En Familia" ocurriera en Montevideo, nada habría que cambiar en los rasgos de la obra. Del mismo modo, "Barranca Abajo" y "M'hijo el Dotor", podrían ocurrir en un departamento del Uruguay. Otros, como "La Gringa", presentan tipos y hechos también comunes a los dos ambientes, pero, mediante circunstancias muy propias de la Argentina, por el colorido regional que las caracteriza. La lucha étnica y social tratada en "La Gringa" está vista en el escenario de la provincia de Santa Fe, donde la colonización agrícola e industrial italiana ha sido más intensa, suplantando casi por completo a la antigua población criolla, ganadera y tradicional. Otros dramas hay, — finalmente, — tales como "Nuestros Hijos" y "Los Derechos de la Salud" que — aun cuando se ubica su acción en Buenos Aires — carecen de ambiente determinado, siendo sus personajes y sus asuntos de carácter universal.

El teatro de Sánchez es, pues, en general, *característicamente* argentino; y sólo puede ser uruguayo, en aquella parte que el Uruguay tiene de semejanza o de comunidad con la Argentina. Lo mismo puede decirse, por otra parte, del teatro argentino en general, incluso el sainete de costumbres. Muchos de los tipos y los conflictos que refleja el género costumbrista, tan abundante en los escenarios bonaerenses, y algunos de cuyos más caracterizados cultivadores han sido uruguayos, presentan similitudes confundibles con los de aquende el Plata.

A este carácter del teatro de Sánchez, se agrega, como factor circunstancial, biográfico, de no menos valor que el otro, el hecho de que la vida de Sánchez, en cuanto autor, transcurriera casi enteramente en Buenos Aires. Estrenó todas sus obras en aquella ciudad, con excepción de las dos últimas: "Nuestros Hijos" y "Los Derechos de la Salud".

En los dos últimos años de su vida, entre 1908 y 1910, — y antes de embarcarse para Italia, — residió, sin embargo, más largas temporadas en Montevideo, estrenando aquí sus últimas obras; y recibiendo al fin, del gobierno uruguayo, la pensión que le permitió efectuar su viaje a Europa, tan ansiado por todos los escritores americanos, y que para el fué, en verdad, el viaje sin retorno.

Por otra parte, no solo de hecho, sino por convicción, Florencio Sánchez fué una individualidad internacional. Anti-patriota declarado, — en cuanto patriotismo signifique limitación y rivalidad fronteriza — se complació en demostrar con sus palabras y actitudes, sus ideas francamente in-

ternacionalistas. Conviene puntualizar esta posición especial de Florencio Sánchez de acuerdo con sus tendencias sociales revolucionarias, respecto a la geografía política de nuestras letras, antes de encerrar los caracteres de su personalidad misma.

*

* *

Nacido en Montevideo, de humilde familia criolla cuyos rasgos raciales llevaba en la tostada tez y en los cabellos negros y lacios, no recibió más instrucción que la de la escuela primaria. Por propia vocación leyó, desordenadamente, cuanto libro y revista cayeron en sus manos, y así aprendió nociones vulgarizadas de historia, de literatura y de filosofía. Desde muchacho se inició en el periodismo; escribió croniquillas en "El Nacional" de Acevedo Díaz y en "La Razón" de Carlos María Ramírez. Formó su carácter y su conciencia en el ambiente popular, confundido entre artesanos honestos y bajos tahures, paisanos y periodistas, frecuentando los lugares donde se bebe y se sufre, conociendo íntimamente desde su adolescencia todo el dolor y toda la corrupción humanas. De aquel origen y de esta formación conservó, en su persona y en su obra, rasgos caracterizantes. Su tipo físico era el vulgar de nuestro proletariado criollo de la ciudad. Siempre vistió con la modestia inelegante de los obreros en día domingo. Sus manos no conocieron los guantes, ni su talle desgarrado el smocking. Aun ya ilustre, frecuentaba fondines y se

abrazaba con los cocheros. Nunca sintió la vanidad del arrivismo burgués ni le sedujo el decoro mundano. Sus ideas socialistas y "libertarias" contribuyeron a mantener en su persona, ese rasgo de desdén bohemio hacia toda exterioridad convencional.

Por tradición familiar era *blanco*. A los veinte años, como buen criollo, sirvió en una patriada. La revolución de 1897 le curó, sin embargo, de su idealismo tradicionalista. En sus interesantísimas *Cartas de un Flojo*, el primer escrito que se conoce de él, nos cuenta, con crudeza sarcástica, el desencanto doloroso de su tradicionalismo romántico, al contacto de las realidades que había conocido.

Estas cartas, escritas hacia 1899, desde Buenos Aires, donde ya residía, a un amigo y ex-correligionario político de Montevideo, — nos muestran al joven periodista bohemio ya convertido a las doctrinas del individualismo anarquista, satirizando con la más aguda saña el culto criollo del coraje, el caudillismo partidista y el nacionalismo retórico, al uso, entonces, en esta que llamaba Juan Carlos Gómez *patria chica*, por oposición a la otra *patria grande* que serían los Estados Unidos del Plata...

Cuenta en ellas cómo su mocedad briosa e ingenua de criollo predispuesto al culto tradicional del coraje, enardecida por la retórica de los editoriales y de las tribunas que concitaban a la *patria-da*, había corrido, en ímpetu de gozo heroico, a enrolarse en las huestes que acaudillaban Lamas y Saravia. Mas, parece que la realidad de la guerra no respondió a su concepción romántica, y el idea-

lismo partidario que inflamaba su adolescencia sufrió ruda decepción a la hora del "arreglo". Se derrumbaron sus ídolos políticos. Volvió a su casa triste y maltrecho de ánimo — como un quijotillo de divisa celeste — con una pesada congoja sobre el corazón y un amargo sarcasmo en la boca.

Este hecho de su vida, tiene una importancia especialísima en la definición de su individualidad y de su obra, por que trueca al nacionalista romántico de la víspera en el sociólogo realista que conocemos. El sentido crítico de la realidad se manifestó en él en aquel momento, tras la crisis moral que debe haber sufrido. Y ese realismo sociológico, con que desde entonces encaró la vida, es lo que constituye luego la norma renovadora de su teatro.

"Nacidos de chulo y de charrúa — decía en las Cartas esas — nos queda de la india madre un resto de sus rebeldías indómitas, su braveza, su instinto guerrero, su tenacidad y su resistencia; — y del chulo que la fecundó, la afición al fandango, los desplantes atrevidos, las fanfarronerías, la verbosidad comadrera y el salivazo por el colmillo, — elementos constitucionales más que suficientes ambos para generar los vicios y defectos de eso que ha dado en llamar nuestra megalomanía *raza de los Treinta y Tres*".

"Te declaro con toda franqueza — agregaba Florencio en otro párrafo — que quisiera ser más optimista acerca de la suerte de ese país; pero no puedo ver de color de rosa lo que se está poniendo de un gris muy oscuro. Creo que tengan Vds. las bellas condiciones de que me hablas, pero nada positivo espero de ellas, desde que veo a esa intelec-

tualidad joven quemándose las cejas sobre amarillos mamotretos, empeñada en desentrañar enseñanzas de las epopeyas de nuestra raquílica existencia americana, en vez de ocuparse de los hermosos problemas científicos que agitan las mentalidades contemporáneas; y agrupada en pos de las tibias reseca del primer gaucho clásico que se le ocurre héroe, enarboladas a guisa de ideal, o de las piltrafas vivas de cualquier pseudo caudillo, tropeo de pasiones, en lugar de estar con los que, desde ahora, trazan rumbos sobre el porvenir, desperdiçando, en una subordinación lamentable de lo que vale a la insignificancia, toda su exuberante vitalidad!... No creo en Vds., patriotas, guapos y politiqueros".

Por esos años fronterizos del siglo, habíase iniciado en Montevideo aquel ruidoso movimiento anarquista al que ya hicimos antes referencia — suscitado por agitadores italianos y españoles, procedentes de Buenos Aires y refugiados en nuestra ciudad, quienes, en unión de elementos intelectuales y obreros del país, fundaron el "Centro Internacional de Estudios Sociales", activa tribuna de proselitismo acrático. La frecuentación ardorosa de ese Centro y la lectura de Bakounine, Kropotkine, Prudhon, Grave, Malatesta, Reclus, y otros famosos teorizantes *de la Revolución Social*, ejercieron en la mentalidad del futuro dramaturgo una influencia decisiva, que perduró hasta sus años más maduros, manifestándose a través de sus obras.

La ideología del anarquismo científico — como entonces se llamaba al de aquellos teorizadores,

por su apoyo en el materialismo histórico marxista y en las doctrinas deterministas del Positivismo — halló en el desengañado nacionalista de la víspera, terreno propicio, obrando asimismo sobre su sensibilidad emotiva, tan penetrante para el dolor humano. Así, Arturo, el protagonista de "M'hijo el dotor", su primer obra grande, y la revelación de su talento, es un hijo de estanciero — viejo de normas tradicionales — que en la ciudad se ha asimilado las teorías del individualismo anárquico y científico, de acuerdo con las cuales se conduce, originando el conflicto dramático.

Poco horizonte ofrecía ya su ciudad solariega al joven periodista desligado de su partido tradicional, y en pugna ideológica con el ambiente. Hacia 1900 fué a la Argentina en busca de campo más amplio; y entonces empezó para él el período de la bohemia y la busconería, la andanza aventurera, la recorrida de las redacciones, la inseguridad del pan, el traje raído, la noctambulancia de café. Sus tendencias revolucionarias chocaban en el ambiente de los diarios conservadores, que eran los que pagaban. Frecuentó las tertulias literarias del *Royal Keller* y de *La Brasileña*, trabando amistad con Lugones, Ingenieros, Ghirardo, Payró, de Vedia, Gerchunof, y otros prestigiosos escritores argentinos. Pero el amigo más íntimo y más terrible que conoció en esa época de bohemia, el más seductor y falso de los compañeros, fué el alcohol; como su Lisandro de "Los Muertos", tenía Sánchez la voluntad débil; y así el falso amigo hizo su presa en él, no abandonándolo ya nunca, hasta la hora postrera.

La imaginación popular ha bordado una leyenda de dolor y de injusticia en torno a la figura bohemia de Sánchez, falseando en mucho la realidad de esos años de lucha que el dramaturgo vivió en la Argentina, antes de su primer triunfo escénico.

En realidad, el camino de Sánchez fué más llano y más rápido que el de muchos otros escritores y artistas de fama mundial, en los comienzos de su carrera. Sus contemporáneos no tienen mucho que reprochársele en este punto. No sufrió ataques viles ni odiosos silencios. Pronto, en su mismo cenáculo del café, halló al hombre influyente que comprendió su talento y apadrinó su obra ante la consabida ceguedad de los empresarios para todo autor novel. Don Joaquín de Vedia fué, para el renovador del teatro rioplatense, entonces ignorado, un factor providente.

Narra el mismo de Vedia, que al día siguiente de haber leído los sucios originales de "M'hijo el dotor", se presentó en el *Teatro Comedia* — donde actuaba la compañía nacional de Jerónimo Podestá, — y dijo: "Creo que tengo en mi poder la mejor pieza dramática escrita hasta hoy en Buenos Aires". De inmediato fué leída a la compañía; y ahí no más puesta en ensayo, y estrenada antes de quince días. Tal estreno, acaecido en Agosto de 1903, fué un éxito rotundo, antes no conocido en el ambiente del teatro vernáculo, y después pocas veces repetido. "Desde el primer acto — decía un diario porteño al otro día — el público que llenaba completamente la sala, premió con aplausos entusiastas al autor llamándole repetidas veces a esce-

na. Concluído el tercero, autor y artistas fueron objeto de una verdadera ovación, que se repitió en el *foyer* al retirarse el Sr. Sánchez”.

Toda la prensa, unánime, reconocía el valor excepcional de aquella su primera obra y lo declaraba la personalidad más culminante del teatro argentino. Así, al día siguiente del estreno, Sánchez, que no había cumplido aun sus treinta años, ya era célebre en ambos países del Plata. Al representarse poco después la obra en Montevideo, — donde era ansiosamente esperada, y a donde expresamente se trasladó la farándula — su triunfo no fué menos rotundo que el conquistado en Buenos Aires. Al éxito literario se agregó aquí la demostración *patriótica*.

No tuvo Sánchez que luchar, pues — como otros escritores famosos — ni con la incompreensión del público, ni con el dogmatismo de la crítica, ni con la ruin hostilidad de los enemigos. Como autor, toda su carrera fué una serie de triunfos; y si pasó algunas penurias económicas, si sufrió la explotación mercantil de los empresarios, no conoció ese otro dolor, el más acerbo, el verdaderamente lascerante para un escritor, el que significa la más grande injusticia: ver negada su obra, desconocido su talento, silenciado o escarnecido su nombre. Si vivió siempre pobre y en apuros, no conoció el más terrible de los venenos morales: el del fracaso injusto, que otros, en cambio, han apurado en la soledad de sus noches.

Después de “M’hijo el Dotor”, cada obra estrenada fué, para Sánchez, una nueva victoria. Muchos fueron los banquetes y las veladas con que

se le celebró en su corta carrera de poco más de un lustro. Reconocido como el *maestro* indiscutido del teatro nacional — en ambos países del Plata — fué la suya la opinión más autorizada, y su presencia la más influyente. Tal vez, y sin tal vez, no ha habido autor en el Plata que haya gustado más plenamente las satisfacciones del éxito y el prestigio de la popularidad. La noche del estreno de “Nuestros Hijos”, en el teatro Urquiza de Montevideo, viósele llevado en hombros por la multitud, en manifestación aclamatoria.

Solamente entre las altas clases burguesas su obra y su nombre no fueron, por entonces, muy apreciados. Ello se explica por la índole crudamente realista y revolucionaria de su teatro. Por su parte, él no puso jamás interés en halagar a esa alta burguesía mundana y conquistar su aplauso, cosa que le hubiera sido fácil. Hubiérale bastado escribir una comedia mundana, de amable filosofía.

Cierto que no logró la posición económica segura y confortable a que tenía derecho, dado el éxito de sus obras; y en cambio otros pudieron lograr pingües beneficios con ellas. Pero esos eran los malos negocios de un artista inhábil en administración, de vida desordenada y siempre en apuros, víctima, por tanto, de la explotación de los empresarios sin escrúpulos. Eso del negocio es cosa aparte de su triunfo de autor, y de la alta consideración en que se le tenía. A haber vivido y estrenado en la actualidad, — cuando los autores teatrales se han organizado en sindicato — su producción le hubiera valido una fortuna. Mas, entonces, siempre en apre-

mio, Sánchez vendía generalmente sus obras por unos cientos de pesos, a empresarios que obtenían con ellas apreciables ganancias. El dinero que cobraba por adelantado — enagenando sus derechos de autor — lo derrochaba en gran parte con los amigos, — pues era espléndido y generoso cuanto podía, sin acordarse del mañana — y así llegaba a veces la fecha del estreno habiendo ya liquidado sus haberes.

Por esa inhabilidad administrativa, se encontró proletario cuando pensó en efectuar su ansiado viaje a Europa. El gobierno uruguayo le acordó entonces una pensión, honor éste más que merecido, y que nada tiene, por cierto, de extraordinario, si se considera la personalidad del dramaturgo, pero que demuestra cómo, en ningún caso, sufrió desconsideración ni hostilidad, en su tiempo.

*

* *

Dos factores intelectuales obraron sobre la mentalidad de Florencio Sánchez en esa época que siguió a su apartamiento del tradicionalismo nacional, y precedió al estreno de su primer obra, es decir, de 1898 a 1903: la ideología anarquista, — a la cual ya nos hemos referido — y el realismo literario. Ejercieron especial influjo sobre su cultura — además de aquellos teorizadores sociales — los novelistas y dramaturgos de índole realista más neta. Zola, Tolstoy y Gorky entre los primeros; Ibsen, Sudermann, Bracco, entre los segundos,

constituyeron sus más apasionadas lecturas y sus más caros ejemplos, debiéndose observar que prefería — por afinidad con su propio temperamento — aquellos escritores en quienes, como los citados, al realismo fiel de la observación y del procedimiento, se aliaban las tendencias éticas revolucionarias. En toda su obra son tan visibles esas influencias de los grandes escritores realistas, como las de aquellos ideólogos sociales, sin que ni éstas ni aquéllas lleguen, empero, a desvirtuar el valor original de sus escenas y de sus figuras, pues que su inspiración directa de la vida — su intuición de artista — se sobrepuso y las dominó, sirviéndose de ellas en vez de ser su tributario.

Puede señalarse también la singularidad de que Florencio Sánchez es entre todos los escritores platenses de su generación, probablemente el único que no sintió el predominio sugestivo de la literatura francesa. Si se exceptúa a Zola — y sólo en cierta parte — sus preferencias fueron para los escritores nórdicos, rusos, y también para algunos realistas italianos. Sudermann, Gorki y Bracco, son sin duda sus predilectos, y aquellos con quienes su obra tiene más puntos de contacto.

Tampoco, y contra la tendencia unánime de los latino-americanos, fué Francia quien le atrajo cuando llegó el momento de su viaje, sino Italia. Y no la Italia renacentista y florentina, la de los monumentos, las estatuas, las *logias*, — esa Italia, Museo del *cuatrocento*, que atrajo el esteticismo de Rodó — sino la otra, la viva, la moderna, la ideológica, cuyo centro era Milán.

Milán era, en efecto, como la capital de aquella Italia moderna en cuyo seno gris proliferaban el industrialismo técnico, la sociología científica y las ideologías revolucionarias llegadas de Alemania y de Rusia. Todo eso atraía a Florencio Sánchez, más que la belleza evocativa de las ciudades muertas y las grandezas históricas de su arte. Más, antes que todo ello, era Milán el centro teatral de Italia, y, en cierto modo, la metrópoli teatral del Plata.

El teatro francés, — así el académico y oficial de la *Comédie*, solemne y recitativo, como el más libre y moderno del *boulevard*, — vivía casi exclusivamente de sí mismo. Entre los bellos versos declamados por la Bernardt y los escabrosos conflictos de adulterio de sus comediógrafos de tesis, París apenas dejaba un leve margen a la dramaturgia universal. Las compañías francesas que llegaban al Plata, traían un repertorio puramente francés, cuyo carácter muy mundano poca afinidad tenía con las tendencias de Sánchez. Y en cuanto a las compañías españolas — de calidad muy inferior a las francesas — ofrecían, a sí mismo, un cartel casi exclusivamente español, repartido entre los disparates de Etchegaray, las confituras de los Quintero, y las comedias burguesas de Benavente; y a veces, como gala, alguna pieza del repertorio clásico.

Sólo las compañías italianas — Novelli, Zacconi, la Duse, la Tina di Lorenzo, la della Guardia, — traían al Plata un repertorio internacional, ampliamente europeo, en el cual las mejores piezas del teatro italiano moderno alternaban con las de

los autores más famosos de todas partes. Fueron esas giras anuales de las compañías italianas, las que dieron a conocer en nuestro ambiente el fuerte teatro nórdico de Ibsen, de Bjerson, de Sudermann, — para quienes estaban cerrados franceses y españoles — al par del refinado y poemático de D'Annunzio, o de Wilde; no olvidando tampoco lo mejor del teatro francés contemporáneo: Hervieu, Donnay, Berstein, Bataille.

Ello, principalmente acaso, llevó a Milán al dramaturgo platense. Por otra parte, el teatro de Sánchez tiene en muchas de sus obras evidente afinidad de sabor con el mismo teatro realista italiano, y hasta con el teatro regional, el siciliano, por ejemplo. Era asimismo una de sus más caras esperanzas hacer incorporar al repertorio de esas compañías algunas de sus obras, tales como “Nuestros hijos” o “Los Derechos de la Salud”, que mejor podían adaptarse a las traducciones.

Milán, y no París, era para Sánchez el centro de su Europa. El refinado modernismo francés de su época, la literatura llamada *psicológica*, esencialmente aristocrática, en sus personajes y sus ambientes, no seducía a Sánchez, cuyo realismo era de esencia más popular y social. No gustaba de enfrascarse en esos procesos morales complicados y sutiles, un poco artificiosos, predominantes en la novela y en el teatro francés de comienzos del siglo, cuyos protagonistas pertenecían a aquella categoría de almas que, — según decía Mirbeau, refiriéndose a Bourget — no podían tener menos de diez mil francos de renta.

El carácter del teatro de Sánchez es decididamente democrático, no sólo por sus ideas sociales, sino por la índole de sus personajes y sus ambientes. Amaba Sánchez al pueblo, a la gente sencilla y humilde, tanto como le era antipática la burguesía. Sus preferencias eran para el paisano, el obrero, el empleado, el inmigrante; amaba a los desheredados, a los que sufren en un orden social absurdo, y tienen hambre de pan o de justicia; amaba asimismo a los seres derrotados, a las víctimas de su debilidad y de la crueldad de los otros, al borracho, al ladrón, a la prostituta.

Priman en su obra los cuadros de miseria y de desventura, así como los problemas de índole sociológica, es decir, aquellos que se relacionan directamente con factores sociales y tienden a reaccionar sobre las formas del régimen económico y moral colectivo. Problemas sociales entrañan, en efecto: "En Familia", "Los Muertos", "Barranca Abajo", "Nuestros Hijos", "Canillita", "La Tigra", "El pasado", "La Pobre Gente", "El desalojo". En tal sentido, puede definirse el de Sánchez como un teatro social.

Y así como, un hondo estremecimiento de piedad y ternura hacia los humildes, y de encendida rebelión contra las injusticias del mundo, llena sus cuadros de ambiente popular, cuando sube a los ambientes burgueses, cuando pisa las alfombradas salas de los ricos, como en "Nuestros Hijos", es para mostrar y escarnecer falsos prejuicios y mentiras convencionales, poseído del santo furor con que Jesús anatematizaba a los fariseos o empuñaba el látigo contra los mercaderes. El

corazón de este anarquista — como el de casi todos los anarquistas puros de su tiempo ... — estaba henchido de un sombrío amor por sus semejantes. Florencio Sánchez era una especie de cristiano al revés; en lugar del reino de los cielos, pedía para los humildes el reino de la tierra; quería realizar la justicia aquí abajo.

A haber vivido en tiempos de fe religiosa, hubiera sido, tal vez, un dulce apóstol de la Caridad, un hermano de San Francisco. En el tiempo de negación religiosa y de sociología materialista en que existió, su sentimiento de justicia encarnó en las teorías anárquicas. El fondo cristiano de gran parte de su obra se transparenta tras las tendencias revolucionarias que lo caracterizan. Su teatro baja hasta los más oscuros y dolorosos antreros de la miseria, del vicio y de la infamia, para levantar a los caídos, para mostrar a la sociedad las víctimas de su barbarie. No es sólo, como en "La Pobre Gente", la costurerita que, a la luz mortecina de la lámpara, en pesados insomnios, se vuelve tísica sobre la labor o, al fin, sucumbe a las torpes asechanzas del seductor; no es sólo, como en "Barranca Abajo", el gaucho viejo, viejo ombú carcomido por la adversidad, que se derrumba en la desolación de su anochecer; no es sólo, como en "Canillita", el ingenuo pillete que ambula, con frío, hambre y orfandad por las calles inhóspitas, entre las encrucijadas del delito; es también el borracho, que ha perdido voluntad y dignidad, deviniendo una lamentable piltrafa como en "Los Muertos"; es, también, la prostituta, en cuya noche crapulosa busca el autor la estrella de mater-

nal ternura que titila en el fondo de su lobreguez, como en "La Tigra". La idea que campea en "Nuestros Hijos" es la misma de la parábola del Evangelio que se refiere a la mujer adúltera. Como Jesús, él se afronta a la sociedad farisea para decirle: el que esté libre de culpa que arroje la primera piedra.

Dice el noble periodista argentino Joaquín de Vedia — quien más íntimamente conoció al dramaturgo, entre los amigos intelectuales — que era, el de Florencio, un carácter extraño, pues en la vida parecía frío e indiferente, y sólo despertaba su emotividad bajo el influjo de su imaginación, al concebir la obra.

Extraño puede parecer tal carácter, con respecto a la generalidad de los hombres, al tipo humano común; pero no lo es tratándose de un escritor, de un artista. Al contrario, en este tipo intelectual, lo normal es esa aparente contradicción. Pues, la emotividad que, en el hombre común, — o en el hombre de actividades prácticas — reacciona sobre la realidad inmediata, sobre el objeto mismo que la provoca, en el escritor y el artista reacciona, en cambio, sobre la representación de la realidad, sobre la imagen del objeto, en el plano de la creación teórica o estética. Y tal es la condición necesaria de esa creación del artista; pues, lo propio de su función como tal, es sentir y expresar la vida reflejada en su imaginación. El artista crea representaciones de la vida, destinadas a provocar en los hombres, de una manera más neta y acentuada, esa emotividad de lo real. Y a tal efecto requiere concentrar y enfocar su sensi-

bilidad en el plano de la imagen. De ahí que, autor de emotividad humana tan profunda como el creador de "Barranca Abajo" y de "La Tigra", haya parecido a sus amigos, en la realidad cotidiana, frío e indiferente. Toda esa emotividad suya actuaba sobre la obra.

Este factor subjetivo y personalísimo de su sentimentalidad, súmase a los otros dos que hemos ya anotado — ideología anarquista, realismo literario — fundiéndolos y vivificándolos, animándolos de un cálido soplo humano, y siendo como la clave de su obra. El realismo de su procedimiento, y su ideología revolucionaria, no hubieran dado más que un producto cerebral frío, estudios de una objetividad científica, o tesis de contextura dialéctica. Lo que humaniza y enciende la obra de Sánchez es el profundo sentimiento de amor al prójimo que la inspira, en virtud del cual siente y hace sentir, compartiéndolos, el dolor y la ilusión de las almas.

Imposible sería separar estos tres factores integrantes de la obra de Sánchez, pues actúan de consuno, en íntima unidad. Junto al pintor verísimo de tipos y ambientes, está siempre el sociólogo revolucionario que da a los hechos su sentido; y entre ambos, el poeta cuya emotividad convive en palpitación íntima con sus personajes.

*

* *

No es el suyo, en general, como pudiera creerse, y como suele decirse, un teatro de tesis. Sólo po-

dría clasificarse más definidamente entre las obras de tesis: "Nuestros Hijos", en la cual el dramaturgo parecía emprender una nueva etapa de su producción, truncada por la muerte. Pero en toda su producción anterior, comprendiendo sus mejores obras, no hay tesis propiamente; y no puede en rigor decirse que la haya, puesto que el autor no se propone ni demostrar ni defender *idea* alguna, como parece haberlo querido hacer en aquella citada.

Lo que evidencian sus obras es sólo una manera de ver o de encarar los hechos desde un punto de vista sociológico, mas sin apartarse de la veracidad objetiva. Los personajes son como son en la realidad cotidiana observables, y todo ocurre como ocurre empíricamente en la realidad. No hay en sus obras lo que es inherente al teatro de tesis: personajes que prediquen las ideas del autor y personajes que obren según las teorías del autor, sustituyendo lo que *es* con lo que *debe ser*.

El protagonista de "M'hijo el dotor" podría ser interpretado como un tipo que habla y obra según los conceptos del autor, y por tanto sería esa, definidamente, una obra de tesis. Bien considerado, no es así, sin embargo. Ese drama sólo plantea, en el fondo, el conflicto de dos ambientes y de dos modalidades de conciencia: el padre, viejo gaucho patriarcal de normas tradicionales, y el hijo, educado intelectualmente en la ciudad, e imbuido de ideologías innovadoras. El autor ha dado a Julio, el hijo, ideas individualistas, materialistas y anárquicas; es discutible, y en último caso secundario, si las ideas que Julio expone en el curso

del drama, y en virtud de las cuales procede, son las mismas de Sánchez, es decir, si representan lo que Sánchez cree que debe pensarse y hacerse; nos basta saber, en este caso, que esas ideas eran las que entonces, en la época de Sánchez, revolucionaban el ambiente moral y social de la ciudad, y son, por tanto, las que mejor ponen en evidencia el conflicto del sencillo tradicionalismo paterno con el intelectualismo agudo del hijo.

Mas, toda última posibilidad de tesis queda anulada, puesto que el personaje ideólogo, resuelve al fin el conflicto moral, obrando, no según las teorías individualistas que antes sostuvo, sino según sus íntimos sentimientos naturales de piedad y de justicia. El altruismo de la piedad triunfa al fin sobre el egoísmo del concepto, y el deber moral sobre el derecho individualista. Esa claudicación del personaje, significando el triunfo de la verdad humana sobre las teorizaciones puramente racionales, es lo que da su verdadero sentido a la obra. Fiel a la vida, más que a las ideas, Sánchez hizo sostener las suyas al personaje; pero llegado al desenlace del nudo dramático reconoció a la vida sus supremas razones. Para Sánchez, la suprema verdad estuvo siempre en el sentimiento. Esa solución es, así mismo, lo que da humana realidad, como personaje, al Julio de ese drama, impidiendo que se quede en la especie de mero títere ideológico del autor.

Al cabo de su producción, volvió el dramaturgo a plantear, en "Los Derechos de la Salud", el mismo problema moral del egoísmo y del altruismo, del deber y del derecho, — si bien en circuns-

tancias argumentales muy distintas, y resolviéndolo esta vez, *aparentemente*, en favor del egoísmo, en su sentido nietzscheano. Aparentemente, decimos, por que si bien el personaje teoriza, justificando los derechos vitales de los fuertes frente a la piedad que inspiran los débiles, lo que determina el drama no es precisamente su teoría, sino las fuerzas mismas de orden subconsciente, y las mismas circunstancias reales y fatales de la vida.

Siente el personaje, en este drama, el imperio obscuro de esa realidad fatal, determinando sus pasiones, y quiere justificarse ante su propia conciencia moral y ante la conciencia de los otros, invocando teorías nietzscheanas; pero los hechos se producen independientemente de la teoría; y tal como el dramaturgo plantea las circunstancias, se producirían igualmente aunque la teoría no existiera. La divagación del tercer acto, en que, el protagonista, un tanto turbado por el alcohol y la fatiga, sienta la tesis de que la piedad por los débiles y los enfermos no debe ser obstáculo a la felicidad de los sanos y de los fuertes, no hace sino agregar un elemento más al horror del drama que ya se está produciendo por sí mismo, sin que nada pueda impedirlo, y que, en verdad, tiene caracteres de *tragedia*, puesto que es la fatalidad lo que lo determina.

Si en vez de ser esta fatalidad de los instintos y de las circunstancias, fenómenos de psicología subconsciente ajenas a la voluntad y a la razón de los personajes — fuese la voluntad consciente y razonada de los personajes la que moviese el drama, entonces sí, sería esta una obra de tesis; pero pues-

to que, con o sin la teorización del tercer acto los hechos se producen de igual modo, la obra en sí misma no lo es.

Es digno de anotarse a este respecto que, la opinión corriente, — así del público como de los cronistas — consideró “Los Derechos de la Salud” obra de tesis, y de tesis revolucionaria desde luego, por que en ella los hechos no se desarrollan y resuelven en el sentido de la piedad. Quisiérase que los dos personajes fuertes de la obra, sacrificaran su mutuo amor y renunciaran a su felicidad, por un sentimiento de compasión y de generosidad hacia el débil. La solución cruel de la obra, que a pesar de todo arroja a Roberto y a Renata uno en brazos del otro, — contrariando los sentimientos morales del público — produce ese efecto de una inhumana e inaceptable *tesis*.

Sin embargo, esta solución piadosa y optimista que exige la generalidad, aun cuando satisfaría los sentimientos morales del público, sería precisamente la convencional, la que respondería a lo que se entiende que *debe ser*, y no, simplemente, a lo que *es*. Pues, ciertamente que, si en la vida real triunfan en muchos casos el deber y la piedad, ¿cuántas veces triunfan las fuerzas trágicas y crueles de la vida, más poderosas en ciertos trances, que la piedad y que el deber? Si todo sucediera conforme a la bondad y a la razón, no habría tragedia en el mundo; y ya sabemos que, desgraciadamente, (para el arte, felizmente...) la vida en su esencia, es trágica.

En “Los Derechos de la Salud” hay que ver, ante todo, uno de esos casos fatales en que la

crueledad es la solución real del conflicto, como en otros puede serlo la solución piadosa, según los caracteres y las circunstancias. Negarse a aceptar — así en la vida como en el arte — las soluciones crueles, es incurrir en un optimismo candoroso o en un preceptismo moralizador, ambos funestos. Este drama de Sánchez sería así, en el fondo, y no obstante la divagación del tercer acto, lo contrario de una obra de tesis. No era tan ingenuo Sánchez, en cuanto dramaturgo, para incurrir en esos pecados de simplismo; y no es por ese lado que el teatro de Sánchez puede perder valores ante la posteridad.

Es en “Nuestros Hijos”, donde Sánchez ha hecho, de modo indudable, obra de tesis. Normalmente, cuando ocurre a una familia burguesa el caso que en el drama se plantea: la hija soltera encinta, el seductor es obligado a casarse con ella, a *reparar* su falta; y si tal solución no es factible, la hija es obligada a ocultar de algún modo su pecado, frecuentemente haciéndose monja. Pero, en la obra de Sánchez, interviene para desviar estos hechos, el personaje ideólogo y revolucionario, que es nada menos que el padre; y los hechos se producen entonces, de acuerdo con sus ideas, y en forma de una lucha con los convencionalismos morales y contra los intereses sociales de la familia.

La solución del conflicto dramático no es, en este caso, la objetiva, sino la que *debiera ser* según los conceptos del autor; y como el autor encarna en ese personaje sus propias ideas, la obra tiene el sentido de una prédica, que desvirtúa un tanto su valor artístico puro, siendo probablemente, — y

no obstante algunas vigorosas escenas — la más floja de sus producciones mayores.

Debe observarse que, la valorización del teatro de tesis, corresponde al período más intelectualista de la cultura moderna, esto es, a la valorización misma, predominante, del factor ideológico, como determinante de la conducta humana. Ese período, que dura un medio siglo, decae y termina después de la Guerra Europea. Posteriormente, la conciencia filosófica tiende a valorizar preeminentemente los factores de orden más natural e intuitivo; y de ahí que ahora el teatro o la novela de tesis, es decir *ideológicos*, sean tenidos en menos. Sin embargo, y según acabamos de examinar, Sánchez incurrió en tal modalidad, en grado mucho menor de lo que se ha supuesto, juzgando ligeramente, por apariencias; su realismo objetivo, — fiel al hecho — predomina sobre todos los otros aspectos de su teatro.

En conjunto, la obra de Sánchez está movida por la fatalidad trágica de los caracteres y de las circunstancias, es teatro de hechos más que de ideas; “Barranca Abajo”, “En Familia”, “Los Muertos” — las que pueden considerarse sus obras maestras, — a las que, según hemos examinado, puede así mismo sumarse “Los Derechos de la Salud” — están internamente movidas por la fatalidad. Se ven sus protagonistas arrastrados por factores psicológicos o sociales, — pasiones, vicios, desgracias, — más fuertes que su voluntad y su razón... Ciertamente que esta fatalidad no es, para él, adepto del materialismo científico, aquella fatalidad metafísica, misteriosa y sagrada, que era para

los antiguos. El trata de analizarla, de explicarla, de reducirla a términos naturales y dominables; su fatalidad se llama *determinismo*. Pero, ¿acaso el llamado determinismo no es un nombre, una forma mejor dicho, de la vieja fatalidad? No por ser de orden físico y mecánico, esos factores deterministas son menos fatales, en cuanto a su correlación de causas y efectos. Recordemos que, en el concepto puro del materialismo histórico marxista, el devenir socialista aparece como el resultado seguro e inevitable de un proceso.

*

* *

La originalidad del teatro de Sánchez, con respecto a la anterior producción teatral en el Río de la Plata, consiste, fundamentalmente, en su realismo. Hasta entonces el teatro había sido romántico. Y, como casi toda la producción romántica de los demás géneros — y quizás mayormente, por que no había surgido hasta entonces ningún autor de talento — era un producto falso. Sus personajes y sus asuntos padecían del mismo idealismo convencional y del mismo énfasis declamatorio. Gauchos, doctores, damas, galanes y hasta sirvientes, eran entes retóricos, como lo eran, en el período romántico, todas las figuras del teatro europeo, de cuya manera el platense fué trasunto.

El teatro romántico, rompiendo las tablas de la Ley, que a Boileau, profeta de peluca, entregara

el dios Aristóteles, quiso inspirarse en Shakespeare y en Calderón. Pero sólo fué — y aún en sus mejores piezas — una caricatura de aquellos. Los grandes dramas de Hugo — y citamos al máximo entre ellos — no pasan de melodramas. Desde el grandilocuente “Ruy Blas” hasta la desmayada “Flor de un Día”, el mismo falseamiento de la realidad humana hacía mover y declamar sobre la escena títeres literarios. Y si así era el teatro europeo, ¿qué podía ser el americano, su discípulo?

Verdad es que no hubo, tampoco, en el teatro platense, ningún poeta de la talla de Hugo; todos fueron más o menos Camprodones. Faltaron talentos; y de ahí que nada de valor, siquiera relativo, sobreviviera al ventarrón que se llevó su fronda. Ni don Martín Coronado y don Nicolás Granada en la Argentina, ni Washington Bermúdez u Orosmán Moratorio en el Uruguay, — por citar los más fecundos o estimados en su época — lograron inspiración dramática capaz de salvar de una definitiva muerte al teatro romántico platense.

Como documento de una época social semi-bárbara, quédanos la tradición del primitivo drama criollo, nacido en el circo de lona y candil de los arrabales, con sus ingenuas parodias gauchescas, cuyos autores eran los mismos histriones de esas trupes ecuestres que recorrían las poblaciones del Uruguay y la Argentina, mezclando a sus rudimentarios engendros dramáticos, ejercicios de acróbatas y bufonerías de payasos. Ya hemos tratado de ese género, en otro capítulo de esta Historia.

Sin la literatura de oropel, con que después le vistieron, para civilizarlo, los autores cultos, el primitivo drama de picadero, el que representó "Pepino el 88", tiene simplicidad de mito popular y sabor de farsa infantil. Un poeta dramático asistido de cierto numen, pudo hacer de él obra de arte superior y perdurable, a haber conservado, en su frescura, los elementos populares que ofrecía. Pero, los autores cultos que después teatralizaron la farsa primitiva del picadero, no supieron desentrañar su esencia, estilizándola, y sólo se limitaron a vestir de usada ropa literaria al bárbaro engendro primitivo.

Ya dimos noticia, a este respecto, del "Juan Soldao" de Moratorio, diciendo cual era su interés como documento teatral, y su indigencia de valores artísticos. Refirámonos ahora a otra pieza de ese mismo carácter, "Cobarde", de Víctor Pérez Petit, en la cual parece haberse intentado una realización seria del género. Nacida de una apuesta, y casi improvisada en pocas horas, no llegó a ser lo que pudo y lo que debía, quedándose a medio camino entre el picadero y el teatro.

Y es así que "M'hijo el doctor" de Florencio Sánchez, aparece como obra de valor primicial en la dramaturgía platense, no siendo lo anterior sino endebles o frustrados conatos. Por primera vez, de un modo serio, los elementos de la vida nacional adquieren categoría artística en la escena.

La renovación que — con Florencio Sánchez — experimentó el teatro platense por la influencia del realismo, es semejante a la que experimentó la novela. Sánchez hizo en la escena, lo

que en la narración ya había hecho Viana. Ambos escritores introducen en nuestra literatura la fiel observación de los tipos, la pintura verista del ambiente, el análisis de los caracteres. Existe la diferencia de que, en la escena, el romanticismo no había creado nada de valor, por lo cual Sánchez no tiene antecesores en su género; en la obra narrativa, en cambio, se alzaba la figura del autor de "Ismael" y "Soledad", predecesor ilustre.

Grandes y evidentes son, en este aspecto, las similitudes entre la obra de Sánchez y de Viana. El ambiente y los caracteres que el uno nos da en "Campo" y "Gurí", son muy semejantes a los dados por el otro en "Barranca Abajo" y "En Familia". "En Familia" se titula también, precisamente, una de las más crudas narraciones de "Campo", pintándose en ella, y en el medio gaucho, los mismos rasgos psicológicos que Sánchez nos da luego en la comedia de ese nombre. Ambas producciones trasuntan un mal característico de nuestra clase media criolla, que es común a ambos ambientes.

La noción de nuestra realidad social que se halla en la obra de estos dos escritores, es idéntica en caracteres, aun cuando sea más extensa, completa y penetrante en el dramaturgo. Viana se limita al campo, y Sánchez abarca campo y ciudad; cuando ambos tratan personajes y ambientes campestres, coinciden completamente; los tipos de mujeres paisanas que aparecen en "Barranca Abajo", se encuentran, con iguales rasgos, en "Doña Melitona" y otros cuentos de Viana.

Pero, esta similitud que señalamos atañe sólo a los valores objetivos de la obra. Sánchez, es no sólo más vasto sino más profundo que el cuentista. El realismo del autor de "Campo" es de un valor casi puramente exterior. Es Viana un pintor magistral, de tipos y escenas, un admirable escritor *costumbrista*; pero, carece de los valores internos de emoción y de pensamiento que posee el realismo de Sánchez. Sánchez une, al colorido típico del costumbrismo, el certero concepto crítico que da sentido a los hechos, y la sensibilidad emocional que penetra en las almas.

La pintura de la objetividad es, en el teatro de Sánchez, tan crudamente exacta y vigorosa —así en lo trágico como en lo cómico— que agota toda observación y hace toda objeción imposible. No cae en lo prolijo, defecto frecuente en la modalidad realista; todos los rasgos que apresa y trasunta, aún los más nimios en apariencia, son de un valor caracterizante o emocional preciso. De sus cuadros puede decirse que en ellos — dentro de su escuela— nada falta y nada sobra.

El sentido crítico de la realidad que actúa a través de su obra es de una lucidez y una agudeza que los convierte en verdaderos estudios sociales, poniendo en evidencia, en sus términos concretos, los problemas morales y económicos de la vida contemporánea, y en especial de la platense.

Y siendo tan exacta la pintura, tan aguda la crítica, una palpitación íntima, que recorre toda la gama de la emotividad, desde el horror a la ternura, estremece toda la acción, haciéndonos convivir con la verdad sentimental de todos sus personajes.

La piedad profunda del dramaturgo —sentimiento predominante en él— no se detiene sólo en la desgracia de los buenos: esa sería una piedad estrecha, de beata, sin talento; su amor alcanza también a los *malos*; aún los peores personajes de sus dramas, los más encanallados, los más cínicos, son para su corazón miserables criaturas víctimas de las flaquezas de su naturaleza o de las condiciones absurdas del ambiente social. Su acusación no se dirige casi nunca a los individuos sino a la sociedad que los deforma. Todos parecen ser más o menos buenos en su origen; el mundo los ha hecho malos. Muy pocos autores, como él, sienten y saben hacer sentir la tristeza de las vidas quebradas y el sufrimiento de los humildes; hay en "Los Muertos" y en "Barranca Abajo" escenas de una tan acongojante ternura que oprime la garganta del espectador hasta el sollozo. Y en pocas obras de la literatura universal alienta más hondo sentimiento de amor hacia los *caídos*, que en esas obras citadas y en el boceto que se llama "La Tigra". Y de muy pocas obras se desprende, así mismo, como de esas las suyas, tan cruel lección moral.

"Los Muertos", la más brutal de sus obras, podría ser representada para ejemplo del desastre que traen al mundo y al hombre la flaqueza de la voluntad y del carácter, la abulia que ha llevado a Lisandro por el despeñadero del alcoholismo, al desquicio moral irredimible. Naturalmente que el sentido de este drama es más profundo que el de una simple lección moral; "Los Muertos" es una de sus más hondas manifestaciones de piedad fraternal hacia los vencidos de la vida.

*

* *

Detengámonos en una faz a que ya hicimos referencia en páginas anteriores: la etiología sociológica de los males que Sánchez trasunta en todas sus obras, porque es uno de los rasgos más fundamentales y característicos de su teatro, al punto de que, como dijimos, puede, el suyo, ser considerado un teatro eminentemente *social*.

Hállase siempre en sus obras una acusación contra los farisaicos convencionalismos morales, o contra las injusticias del régimen económico. Pero no es ello lo que especializa su teatro, ya que espíritu tal de rebelión, inspira casi todas las obras del teatro de ideas o de tesis cultivado en su tiempo. Lo que singulariza la obra de Sánchez dentro del propio teatro *social*, es la evidenciación del determinismo sociológico —no sólo en los hechos sino en los caracteres— siendo en algunas de sus piezas el factor económico, algo así como el *deus - ex - machina*.

A veces, esa causa económica aparece de modo explícito, inmediato, a flor de escena; otras veces, está algo más escondida, implícita, es como la raíz. Para Sánchez, la gran causante de casi todos los males morales que padece la Humanidad es la Miseria. La Miseria engendra la relajación del carácter, el envilecimiento servil, la prostitución, la delincuencia. En este punto, Sánchez, de acuerdo con sus convicciones doctrinarias, comparte y aplica el criterio general del socialismo positivista. La

originalidad del dramaturgo consiste en haber llevado esa concepción sociológica al teatro, transformando la teoría en hecho palpitante, y planteándola en el terreno de la experiencia viva.

Así, vemos como la miseria va relajando y envileciendo a esas dos familias que nos pinta, —una del campo, otra de la ciudad— en “Barranca Abajo” y “En Familia”. Así vemos como la miseria es quien ha hecho ramera a la protagonista de “La Tigra”, y ladrón al de “Moneda falsa”. “La Pobre Gente”, “El Dasalojo” y otras piezas menores son también casos en que el factor económico-social juega el papel preponderante. Acaso pudiera objetarse que los personajes de “En Familia” están en la pobreza porque no trabajan, porque son haraganes y presuntuosos, es decir, que la miseria no es la causa sino el efecto de su mal. Pero, obsérvese que los hijos de ese hogar desmoralizado, tienen esos caracteres, porque —según Sánchez— han sido educados en la mala escuela de sus padres, ya hechos al vivir oblicuo, después de haber perdido sus antiguas posiciones; además, obra sobre ellos el prejuicio de clase, esa vergüenza del trabajo *vil*, en una sociedad donde toda jerarquía la da el dinero, y tiene, por tanto, el culto de las apariencias; esa humillación que implica ser obrero, bolichero o empleadillo, en una sociedad donde imperan soberanas las vanidades burguesas, y máxime a gente como esa de “En Familia”, que en otro tiempo *ha estado bien*. Detrás de todo eso, opera el factor económico. Están cansados de predicarlo los socialistas.

Ciertamente, no en todos los dramas de Sánchez ese factor juega el rol principal. En "M'hijo el doctor", en "El Pasado", en "Nuestros hijos", en "La Gringa", en "Los derechos de la salud", son otros aspectos de la realidad los que aparecen en primer término. En estos casos, el autor no olvidó nunca su determinismo sociológico. Y si hubiera sacrificado, o supeditado nada más, a este concepto sociológico, la verdad de la vida — como lo hicieron otros dramaturgos de tendencias ideológicas — su teatro carecería de valor artístico verdadero, teniendo sólo un interés educativo, didáctico. Pero Sánchez, ni sacrificó ni supeditó nunca la realidad viva, la verdad humana, a sus conceptos. Sólo los hizo valer en cuanto coincidían con esa realidad, sin estorbarla; antes bien, sirviéndola.

Una severa revisión crítica de la obra de Sánchez, tras los veinte años que han transcurrido desde su muerte, deja inmunes sus valores primarios. Su teatro, cuyas virtudes no han sido superadas hasta hoy, aparece como lo más completo realizado en América, en su género. Sin embargo, la representación actual de sus obras —si bien en el ambiente popular sigue produciendo sus mismos efectos sugestivos— en el medio más intelectual y cultivado, no obtiene ya la resonancia plena de otro tiempo. Y no porque se desconozcan sus méritos; sino porque la sensibilidad y los gustos estéticos actuales, se apartan de aquel realismo demasiado objetivo y analítico de su procedimiento, carácter este que le es común con todo el teatro y la novela de su época. Las tendencias del arte y la literatura

—en todos sus géneros, incluso, desde luego, el teatro— están orientadas hacia la síntesis y la estilización en las formas; y hacia una super-realidad (o intra-realidad) más espiritual, en los motivos. Los problemas ético-sociales que abordaba Sánchez, no son ya los que más interesan en el arte; esta época tiene preferencia por los problemas subjetivos, en los que es factor preponderante la Subconciencia. Por otra parte, el Teatro, siguiendo la evolución general del arte, busca ahora más los medios de sugerir que los de exponer. Y es así que el teatro de Sánchez va pasando, en parte al menos, al plano de la historia. Pero ello es sólo un fenómeno de relatividad estética, que no afecta a sus valores en sí.

*
* *

Del estreno de "M'hijo el doctor", su primera obra, en 1903, hasta el estreno de la última, "Un buen negocio", en 1909, median, pues, sólo seis años. En ese transcurso breve, que comprende desde los treinta a los treinta y seis años de su edad, el dramaturgo realizó toda su vasta producción, no sólo la más valiosa, sino una de las prolíficas del teatro platense; escribió hasta veinte obras, de distintos géneros, ocho de ellas en tres actos.

Así como era desordenado en su vida, lo era en su modo de producir. Las obras iban gestándose y madurando dentro de él, mentalmente, acaso de modo un tanto subconsciente, a través de sus continuos ambulamientos de café, de camarín y de

redacción, sin que se ocupara en tomar apuntes ni anotar nada. Se pasaba así tres o cuatro meses ocioso; y de pronto, encerrándose tres o cuatro días en cualquier parte, escribía de un solo tirón toda la obra; y tan rápidamente como si se la dictaran. Las mejores de sus obras, no tardaron en ser escritas más que esos tres o cuatro días de encierro, en los que trabajaba continuamente, como poseído de una fiebre intelectual, ajeno a todo y aun así mismo, a punto que se olvidaba de comer y dormir. Cuando ponía *telón* bajo el tercer acto, quedaba extenuado y supino como una mujer que acaba de tener un parto.

Por lo común, en tales casos, escribía un acto entero por día. Sentarse a escribir a la mesa de un café, en un rincón, y levantarse a las tres horas, con una pieza ya hecha, en el bolsillo, le ocurrió más de una vez. Casi todos sus bocetos en un acto fueron escritos de ese modo. Joaquín de Vedia asegura que su facilidad de producción era tan portentosa, que puede calcularse que su obra total, — cerca de cuarenta actos — no suma más de cuarenta días de labor efectiva, en el espacio de aquellos seis años.

Escribía de corrido, con una seguridad perfecta, y casi sin enmiendas ni tachaduras. En la Biblioteca Nacional de Montevideo, se conserva, donado por su viuda, el manuscrito original de "En Familia", trazado en letra grande y clara, casi sin correcciones, de una limpieza asombrosa, excepcional entre los escritores. Hay largas escenas enteras sin una sola enmienda; han salido de su cabeza sin una vacilación. Ese original, que da-

ta de los últimos días de Octubre del año 1905, está escrito en un block de formularios del *Telégrafo Nacional Argentino* y al dorso de lo impreso. De este último detalle — ya conocido de antes por informes de Vedia — se había llegado a inferir, ingenuamente, la extrema pobreza de Sánchez, que ni para comprar papel tenía... Reconozcamos que eso de los formularios, sino es un curioso capricho, sólo prueba los hábitos despreocupados de su bohemia. Pues si hay algo que cueste poco o nada es el papel, que él tenía a su disposición, por lo demás, en todas las redacciones.

Otra característica de sus manuscritos es el tener poquísimas acotaciones escénicas. De actos enteros ha escrito sólo la letra, el dialogado, sin ninguna indicación de movimientos. Puro hombre de teatro, acostumbraba a dirigir él mismo todos los ensayos de sus obras, haciendo personalmente las indicaciones necesarias a los actores.

*

* *

En los últimos tiempos, el alcohol había hecho ya en su organismo grandes estragos. Tenía un cuerpo débil, a pesar de su talla alta y huesuda; sus espaldas eran anchas pero algo encorvadas; y en su pecho un poco hundido, y en su cara de muchachón, pálida, cetrina y casi imberbe, con mucho de indígena, mostró siempre tendencias a la tuberculosis. Mientras vivió cerca de su familia, y manos solícitas de mujeres le cuidaron, se reponía

ALBERTO ZUM FELDE

bien de sus continuos excesos alcohólicos y de sus invernales trasnochadas. Puede decirse que su ciudad solariega, era toda ella, para Sánchez, un seno familiar; en muchas madrugadas, sus amigos, los cocheros de la Plaza Independencia, llevaban gratuitamente su laxo corpachón hasta la puerta de su casa, donde las dulces manos familiares le recogían y cuidaban como a un niño.

Pero allá en Milán, solo, desconocido, lejos de los cuidados familiares, esas madrugadas frías le fueron funestas. Una congestión pulmonar precipitó el proceso lento, semi oculto, de la tuberculosis. Murió el 7 de Noviembre de 1910, cuando por las ventanas altas del hospital asomábase un lívido amanecer de Otoño, semejante a un trasnochado bebedor que saliese de la taberna...