

APUNTE SOBRE FLORENCIO

El 23 de octubre de 1905 se estrenó, en el *Apolo*, *Los muertos*, de Florencio Sánchez. A pesar de cierta reticencia por parte de algún crítico, el éxito de la obra fue muy grande. El público la recibió con entusiasmo, y arrancó a un cronista de la época este juicio: "*Los Muertos no es más, ni menos, que una obra de verdad, fue un pedazo de vida arrojado a la escena. . . Florencio Sánchez acaba de dar al público su obra más vigorosa del punto de vista teatral y del punto de vista humano*". El paso del tiempo ha entibiado algo este entusiasmo un poco efervescente, pero el éxito inicial se mantiene. Un crítico de hoy opina que *Los muertos* es "*la pieza más perfecta del ciclo de la vida pobre*", y hasta hace poco, un actor—famoso, según dicen, por la expresividad de su rostro—seguía enfervorizando a los espectadores con su interpretación de Lisandro. Si al que estas líneas escribe se le permite una confesión, dirá que no se halla actualmente entre los admiradores de la obra, aunque sí lo fue cuando sus primeras lecturas de la misma. Una relectura, hecha para verificar los indecisos datos del recuerdo, ha corregido el juicio inicial. Releída, esta pieza de Sánchez hace sentir demasiado ostensiblemente su esquelética contextura, su descarnada carencia de genuinos valores estéticos. Suele haber en el sainete criollo, bajo su cáscara bufonesca y humorística, un resorte dramático que de pronto salta e irrumpe en la escena llenándola toda con un patetismo granguñolesco. La técnica de Sánchez consistió, en gran parte de su obra, en apoderarse de ese resorte dramático del sainete y plantarlo desde un principio en la

escena. Así en *Los Muertos*. Esta pieza es sólo un sainete dramatizado, o, dicho de otro modo, un sainete que tanto el autor como el público toman por lo serio. Una trama vulgarísima y tratada en superficie, personajes triviales y apenas abocetados con trazos de brocha gorda, cursilería sentimental e ideológica, recursos de mala ley para lograr impactos emotivos, abuso, estéticamente ilegítimo, de los buenos sentimientos del espectador, mediante dolosas trampas escénicas, son, entre otros, elementos corroborativos de nuestra anterior afirmación. La obra tiene, desde luego, algunos aspectos favorables sin los cuales no se explicaría su éxito. Uno, habilidad en la composición; otro, fluidez en el diálogo, que avanza sin esfuerzos ni jadeos, aunque esto, que es el mínimo exigible a un autor teatral, no impide que ese diálogo sea de una vulgaridad aplastante. (Léase como comprobación, el alegato que en su justificación declama Amelia hacia el fin del primer acto.) Digamos también que *Los muertos* carece, en forma demasiado explícita por lo menos, de una de esas tesis que anulan definitivamente otras obras de Sánchez. Tesis que sólo son la incorporación a la obra, en forma casi siempre confusa, de retazos de esa difusa ideología padecida por ciertos ambientes del Montevideo del 900 gracias a la acción divulgadora de *Alcán* y editoriales análogas. Estos aspectos positivos no bastan, sin embargo, para explicar la perduración de *Los muertos*, presente siempre en algún secreto rincón de la memoria popular. Otra, pues, debe ser la causa. ¿Cuál? Procuraremos exponer brevemente nuestra opinión al respecto.

La obra respira y vive a través de un personaje eje alrededor del cual giran todos los demás. Ese personaje es —ya lo sabemos— Lisandro. Si nos preguntamos “*quién*” es exteriormente Lisandro, la respuesta es clara: un ebrio cuyo vicio ha destruido su hogar. Pero si nos preguntamos, más intensamente, “*qué*” es interiormente Lisandro, esa respuesta no basta y quizá las opiniones varíen. Para intentar una contestación podemos recordar que Sánchez presenta al personaje en tres oportunidades. Cada una de ellas configura una situación definida que motiva en Lisandro una distinta reacción. En la primera de esas tres

situaciones, que constituye la presentación del personaje, las reacciones de Lisandro están destinadas a subrayar en él estos rasgos: sentimentalismo exaltado (que toma el aspecto de un aparentemente devorador amor paternal); ausencia de voluntad y debilidad de carácter (el momentáneo arranque de firmeza que rápidamente se apaga como un fuego de bengala, no hace más que remarcar ese rasgo); degradación moral (que le hace aceptar servilmente el saber que su mujer tiene un amante). Notemos que Sánchez procura, a lo largo de toda la escena, inspirar piedad por Lisandro. Aquí ocurre la famosa escena de los zapatitos, tramposamente preparada con ese objeto. En la segunda situación, que se da en el "*amplio y lujoso sótano de un bar aristocrático y central*", las reacciones de Lisandro sirven para que él mismo postule, convertido en portavoz del autor, lo que podríamos llamar teoría justificativa del falso sentimentalismo deformante. Para Lisandro-Sánchez, los hombres buenos —¡pobrecitos!— están destinados a contraer un vicio y a hacer daño. Aunque lejanamente intuye que la verdadera falla está en la voluntad: "*Hombre sin carácter es un muerto que camina*", el personaje insiste abrumadoramente en su primera idea: "*Los buenos no saben vivir... Cristo murió; su religión persiste porque es mala...*", "*Yo tuve una mujer... y un hijo... un hijito así de grande, y lo quería mucho, muchísimo... y ahora me pregunto, ¿por qué si lo quería tanto les hice daño? ¿Por qué los abandoné y los maltraté, si tengo tan buen corazón?*" De hecho, toda esta escena es una especie de alegato de Lisandro para justificar su auto-canonización. En la tercera situación, ese hombre bueno que "*está muerto*" porque carece de carácter, tiene una reacción súbita y se convierte en homicida. Mata al amante de su mujer. (¿Julían "*está vivo*"? ¿Tiene carácter?) Esta reacción final de Lisandro no tiene por objeto profundizar su interioridad. Es sólo uno de esos efectos de mala ópera, previos a la caída del telón, que Sánchez utilizó siempre en una u otra forma. Con estos datos por delante, podemos intentar una respuesta a la pregunta antes planteada: ¿"*qué*" es interiormente Lisandro? A nuestro juicio, en Lisandro se da una variante

de esa forma enfermiza de la vida sentimental que en otra oportunidad hemos llamado hedonismo afectivo. En su forma extrema, el hedonista afectivo usa del objeto de su sentimiento como un mero catalizador: el objeto despierta o aviva el sentimiento, pero éste no se derrama hacia el objeto sino que se revierte sobre el sujeto que lo experimenta, el cual se contenta con el solo voluptuoso regodeo de sus efusiones afectivas. En formas más atenuadas de hedonismo afectivo, la despreocupación por el objeto no llega a tanto. El sentimiento puede dirigirse hacia su objeto y envolverlo. Pero tampoco va más allá de una embriaguez interior que no logra convertirse en norma de conducta voluntaria y reflexiva. Este segundo caso es el de Lisandro. El es, más que un ebrio de alcohol, un embriagado por un sentimentalismo confuso y difuso. Podemos, inclusive, imaginarlo en pareja exaltación sentimental sin necesidad del uso, y abuso del alcohol.

Este enfermizo funcionamiento de la sentimentalidad que hemos denominado hedonismo afectivo no es, sin duda, y con esto nos adelantamos a posibles objeciones, ni una exclusividad síquica del uruguayo, ni es tampoco, sería absurdo pensarlo, una constante de los uruguayos todos. Cualquier lector puede recordar, por ejemplo, dos personajes de Dostoiewski a quienes es posible incluir dentro de la misma categoría: Nicolai Ilich Swiequiriov, de *Los hermanos Karamazov*, y Semión Zajárich Marmeládov, de *Crimen y castigo*. No obstante esta posible universalidad del tipo, es indudable que dos cosas se pueden afirmar: a) el hedonista afectivo, con o sin alcoholismo, se da entre nosotros con inusitada y peligrosa frecuencia; b) en Lisandro encuentran expresión ciertos modos o matices nacionales del hedonismo afectivo, o dicho de otro modo, el personaje traduce de una manera local algo universal. Empleando una terminología de Carlyle, diríamos que en Lisandro se objetivan en forma articulada y visible estados de conciencia, que en forma inarticulada, vaga y apenas presentida, se dan en muchos seres. Lisandro adquiere, pues, la dimensión de *personaje representativo*, a pesar de que, en cuanto realización artística sus valores sean muy precarios, y no obstante no ser lo que litera-

riamente solemos llamar un gran personaje. Agreguemos aún que arteramente Sánchez idealiza al personaje, procurando mostrarlo en su faz simpática y despertar la piedad del espectador. (Estos elementos no objetivos sino sobregregados por Sánchez son, por otra parte, los que dan al personaje cierto aire inauténtico, de falsedad literaria.) Ese valor representativo, e incluso esa especie de soborno a nuestras malas costumbres sentimentales, son, a nuestro juicio, los ingredientes que explican, ya que no justifican, esa perduración de la obra cuya causa —decíamos al comienzo— no es posible hallar en los valores estéticos, casi nulos, de la misma. Lisandro no nos conmueve por su dimensión artística, sino por lo que tiene de espejo o reflejo de nosotros mismos. Para concluir diremos que aunque no quisiéramos pecar por exagerados, nos atrevemos a afirmar que gran parte de la obra de Sánchez es pasible de ser analizada desde esta misma perspectiva. Lo que hallaremos en sus obras no son los rasgos de un gran creador. No hallaremos, tampoco, una visión o interpretación compartible de nuestra realidad, porque lo que de sí mismo puso Sánchez en sus obras casi siempre suena a falso. Lo que a Sánchez le dio éxito y popularidad fue su constante esfuerzo por morder en nuestra realidad y el haber señalado, no explotado como debiera, ciertos temas o tipos que de cierta manera expresan modos constantes del alma colectiva. Buceó mucho pero casi nunca (¿nunca?) trajo a la superficie auténticas perlas.