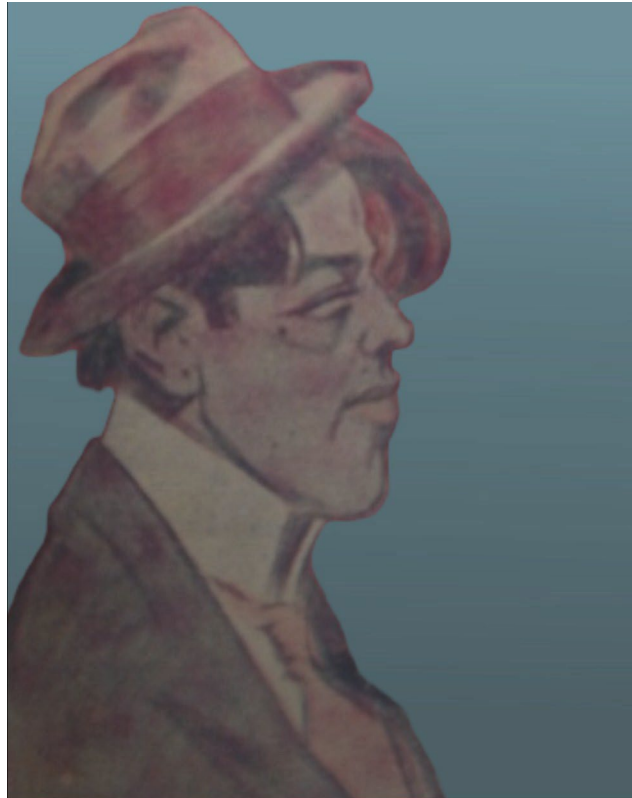


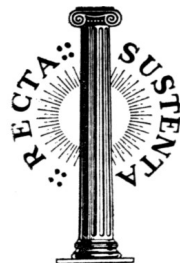
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

# ACTAS CONGRESO INTERNACIONAL FLORENCIO SÁNCHEZ (1875-1910)



UBA FILO  
Facultad de Filosofía y Letras

IAE Instituto de Artes del Espectáculo  
"Dr. Raúl Castagnino"



BUENOS AIRES

2026

Dubatti, Jorge

Actas del Congreso Internacional Florencio Sánchez 1875-1910 / Jorge Dubatti ; Rafael Felipe Oteríño ; Albano Hilda Rosa ; Compilación de Jorge Dubatti. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Academia Argentina de Letras, 2026.

Memoria USB, PDF

ISBN978-950-585-156-0

1. Biografías. 2. Literatura. 3. Estudios Literarios. I. Dubatti, Jorge, comp. II. Título.  
CDD 800

Los trabajos aquí incluidos provienen de diversos países y responden a diferentes usos regionales del español. Cada texto es responsabilidad de su autor. Las lenguas del Congreso fueron español e inglés, por ello se reproduce el texto de Gianina Druță en su versión original.

Algunas mesas redondas y ponencias presentadas en el Congreso solo se encuentran disponibles en forma digital, sugerimos su consulta a través de la lista de reproducción del canal de YouTube del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires:

[https://www.youtube.com/playlist?list=PL4DR6HFXStLY\\_xOXmJbD1qeWPOpLGqa2a](https://www.youtube.com/playlist?list=PL4DR6HFXStLY_xOXmJbD1qeWPOpLGqa2a)

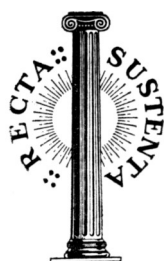
Edición: Equipo del Seminario de Historia del Teatro Argentino (Jorge Dubatti, Ricardo Dubatti, Mauricio Méndez y Nora Lía Sormani).

La presente edición de la Academia Argentina de Letras está disponible en la página oficial [www.aal.edu.ar](http://www.aal.edu.ar) en la sección correspondiente a Temas Teatrales de la Biblioteca Digital de la Biblioteca “Jorge Luis Borges” de la Academia Argentina de Letras.

Imagen de portada: Caricatura de Florencio Sánchez en la portada de *Nuestros hijos. Cartas de un Flojo* (*El Teatro Nacional*, Buenos Aires, III, p. 104, 5 de mayo de 1920). Fuentes: Instituto Nacional de Estudios de Teatro — INET (Buenos Aires, Argentina) y Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Serie Temas Teatrales  
Volumen I



BUENOS AIRES  
2026

# ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

## MESA DIRECTIVA

*Presidente:* Don Rafael Felipe Oteriño

*Vicepresidente:* Don Santiago Kovadloff

*Secretario general:* Don Pablo Adrián Cavallero

*Tesorero:* Don Eduardo Álvarez Tuñón

## ACADÉMICOS HONORARIOS

Don Pedro Luis Barcia

Doña Norma Beatriz Carricaburo

Don Hugo Beccacece

## ACADÉMICOS DE NÚMERO

Don Santiago Kovadloff

Don Antonio Requeni

Don Santiago Sylvester

Don Jorge Fernández Díaz

Don Pablo De Santis

Doña Hilda Rosa Albano

Don Javier Roberto González

Doña María Leonor Elena Acuña

Don Jorge Adrián Dubatti

Don Oscar Conde

Don Alejandro Parini

Doña Sofía Carrizo Rueda

Doña Esther Cross

Doña Andreína Adelstein

Don Rafael Spregelburd

Doña Ángela Pradelli



## ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Doña Luisa López Grigera (España)  
Doña Gloria Videla de Rivero (Mendoza, Rep. Argentina)  
Don Dietrich Briesemeister (Alemania)  
Don Bernard Pottier (Francia)  
Don Humberto López Morales (Puerto Rico)  
Don Carlos Jones Gaye (Rep. Oriental del Uruguay)  
Don Alfredo Matus Olivier (Chile)  
Don José María Obaldía Lago (Rep. Oriental del Uruguay)  
Don Jacques Joset (Bélgica)  
Don Gustav Siebenmann (Suiza)  
Don Víctor García de la Concha (España)  
Don Francisco Marcos Marín (España)  
Don Francisco Darío Villanueva Prieto (España)  
Doña Ana Ester Virkel (Chubut, Rep. Argentina)  
Doña Gladys Teresa Girbal (La Pampa, Rep. Argentina)  
Doña María del Carmen Tacconi de Gómez (Tucumán, Rep. Argentina)  
Doña Elizabeth Mercedes Rigatuso (Bahía Blanca, Rep. Argentina)  
Don Miguel Ángel Garrido Gallardo (España)  
Don Wilfredo Penco (Rep. Oriental del Uruguay)  
Doña Liliana Inés Cubo de Severino (Mendoza, Rep. Argentina)  
Don Luis Poenitz (Entre Ríos, Rep. Argentina)  
Don Gonzalo Santonja Gómez-Agero (España)  
Don Federico Gorbea (España)  
Don Roberto Esposto (Australia)  
Don Luis González Tosar (España)  
Don Francisco Petrecca (Córdoba, Rep. Argentina)  
Don Carlos Dellepiane Cálcena (Buenos Aires, Rep. Argentina)  
Doña María Eduarda Mirande (Jujuy, Rep. Argentina)  
Don Daniel Balderston (Estados Unidos de Norteamérica)  
Don Pedro Lastra Zalazar (Chile)  
Don Gustavo Guerrero (Francia)  
Don Alberto Manguel (Nueva York, Estados Unidos de Norteamérica)\*  
Don Guillermo Rojo (España)  
Doña Aída Elisa González de Ortiz (San Juan, Rep. Argentina)  
Don Jaime Correas (Mendoza, Rep. Argentina)  
Don Cristian Wentslaff Eggebert (Alemania)  
Don Román Magrás (Francia)  
Don Oscar Martínez (España)\*\*

---

\* Fue elegido académico correspondiente, con residencia en Francia, el 11 de julio de 2013. El 10 de noviembre de 2016 pasó a la categoría de académico. El 13 de septiembre de 2018 fue designado académico correspondiente con residencia en Estados Unidos.

\*\* Pasó a la categoría de académico correspondiente, con residencia en España, el 14 de octubre de 2021.

Doña Edith María Montiel (Neuquén, Rep. Argentina)  
Don Robin Lefere (Bélgica)  
Don Ariel Arturo Herrera Alfaro (Catamarca, Rep. Argentina)  
Doña María Soledad Martínez Zuccardi (Tucumán, Rep. Argentina)  
Doña Ruth Fine (Israel)  
Don José Luis Moure (Santa Fe, Rep. Argentina)\*  
Doña María Ester Gorleri (Formosa, Rep. Argentina)  
Doña Mabel Ercilia Brizuela (Córdoba, Rep. Argentina)  
Don Fernando Gabriel Bermúdez (Suecia)  
Don Carsten Sinner (Alemania)  
Don Santiago Muñoz Machado (España)  
Don José Sanchís Sinisterra (España)  
Don Rolf Kailuweit (Alemania)  
Don José Luis Ramírez Luengo (España)  
Don Carlos Virgilio Zurita (Santiago del Estero)

---

\*Pasó a la categoría de académico correspondiente el 24 de abril de 2024.

# ÍNDICE

|                           |           |
|---------------------------|-----------|
| <b>PRESENTACIÓN .....</b> | <b>09</b> |
|---------------------------|-----------|

## **PALABRAS DE APERTURA**

- Rafael Felipe Oteriño, Gerardo Caetano, Ricardo Manetti y Jorge Dubatti, *Palabras de apertura del Congreso Internacional Florencio Sánchez (1875-1910)* ..... 12

|                                                     |           |
|-----------------------------------------------------|-----------|
| <b>PROGRAMA ORIGINAL COMPLETO DEL CONGRESO.....</b> | <b>17</b> |
|-----------------------------------------------------|-----------|

## **CONFERENCIAS**

- Hilda Rosa Albano y Nuria Gómez Belart, *La fractura del registro en “M’hijo el doctor”: campo, tenor y modo en la construcción del conflicto dramático* ..... 36
- Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil, *La biblioteca de Florencio Sánchez: resonancias francesas* ..... 48
- Leandro Arce De Piero, *Florencio Sánchez hacia las fronteras; dos escenas teatrales en el NOA*..... 58
- Catalina Julia Artesi, *Visión de la mujer en el teatro de Florencio Sánchez en dos piezas suyas: “La tigre” y “La gringa”* ..... 79
- Milena Bracciale Escalada, *“Parece que la cosecha va a ser llovedora”: los teatristas de Mar del Plata y la zona reflexionan sobre Florencio Sánchez* ..... 88
- Gabriela Braselli, *Continuidades y rupturas. Florencio Sánchez/ Sergio Blanco y la refundación del mito del Uruguay*..... 97
- Cristina Bravo Rozas, *Florencio Sánchez en los escenarios madrileños*..... 102
- Germán Brignone, *Florencio Sánchez en la ciudad de Córdoba: de la pedagogía a la escena*..... 112
- Mabel Brizuela, *“Payasos en familia”: la otra mirada*..... 116
- Alba Burgos, *“Canillita” y la murga Los Piratas de la Villa en la Norpatagonia. Resonancias del teatro rioplatense en la experiencia comunitaria de Río Colorado*..... 121
- Daiana Calabrese, *Las memorias sociales de Florencio Sánchez en la provincia de San Luis* ..... 128
- Laura Cilento, *“La gringa”, una temprana respuesta de comedia negra al imaginario de la integración* ..... 135
- Luis Conde, *Florencio Sánchez y sus contemporáneos en México: poéticas y políticas del drama social*..... 142
- Oscar Conde, *Lunfardismos y lenguaje criollo en “¡Ladrones!” y “Canillita”* ..... 154
- Gianina Druță, *Desde Noruega al mundo. Los primeros encuentros de Henrik Ibsen con el teatro Europeo (1890-1910)*..... 162
- Jorge Dubatti, *“Nuestros hijos” (1907), de Florencio Sánchez, “implacable con la mentira como tolerante con el error”. Drama moderno, doble tesis y espectador implícito*..... 171
- Paula Echalecu, *El teatro nacional, según Florencio Sánchez: “una brillante sofisticación” o un pretexto para el abordaje de una “mayor forma literaria”* ..... 191
- Juan Estrades, *Florencio Sánchez. Los límites de su vigencia hoy en los teatros del interior del Uruguay*..... 198
- Gabriela Fernández, *Florencio Sánchez en el canon escolar: sobre lecturas, interpretaciones y apropiaciones*

|                                                                                                                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>en clave didáctica</i> .....                                                                                                                                             | 211 |
| • Tomás Fernández, <i>Temporalidad y desarrollo de carácter en “La gringa” y “Barranca abajo”</i> .....                                                                     | 224 |
| • María Fukelman, <i>Florencio Sánchez en el teatro independiente</i> .....                                                                                                 | 233 |
| • Ricardo García Arteaga, <i>Cartografía de Florencio Sánchez en la Ciudad de México</i> .....                                                                              | 241 |
| • Ariana Lucía Gómez y Lucía Inés Castellino, <i>Florencio Sánchez en Mendoza en torno a los 70’s</i> .....                                                                 | 247 |
| • María Ester Gorleri, <i>“Barranca abajo” como apuesta federal</i> .....                                                                                                   | 254 |
| • Natacha Koss, <i>Florencio Sánchez y el melodrama, en tres piezas breves</i> .....                                                                                        | 261 |
| • Claudio Damián Martínez, <i>El cocoliche en el teatro rioplatense: representaciones de la voz inmigratoria en Florencio Sánchez y Martín Coronado</i> .....               | 272 |
| • Joan Martori, <i>“La festa del blat” (“La fiesta del trigo”) de Àngel Guimerà en las escenas de Barcelona y Buenos Aires. Dos contextos y un cambio de siglo</i> .....    | 281 |
| • Mauricio Méndez, <i>Florencio Sánchez, recepción crítica de sus contemporáneos</i> .....                                                                                  | 298 |
| • Guillermo Meresman, <i>Circulación y recepción del teatro de Florencio Sánchez por algunas ciudades del Litoral</i> .....                                                 | 311 |
| • Laura Mogliani, <i>La presencia de Florencio Sánchez en las colecciones del Instituto Nacional de Estudios de Teatro – INET</i> .....                                     | 317 |
| • Marcos Montes Welch, <i>Inconsistencias del voseo en obras de Florencio Sánchez</i> .....                                                                                 | 326 |
| • Alejandra Nallim, <i>Territorios, identidades y discursividades en “Barranca abajo”. Lecturas críticas desde una epistemología de la frontera</i> .....                   | 335 |
| • Ogás Puga, Grisby, <i>El teatro de Florencio Sánchez en Cuyo. Recorrido y significación poético-escénica de su dramaturgia</i> .....                                      | 347 |
| • Gabriel Penner, <i>Ecos, resonancias y reverberaciones de la obra de Florencio Sánchez en los teatristas del conurbano Noroeste de la provincia de Buenos Aires</i> ..... | 356 |
| • Damián Pérez Mezzadra, <i>El cuchillo y el lazo-horca como elementos simbólicos en “Barranca abajo” de Florencio Sánchez</i> .....                                        | 363 |
| • Héctor Ponce de la Fuente, <i>“Barranca abajo”, apuntes para una lectura crítica</i> .....                                                                                | 369 |
| • José María Risso Nieva, <i>Las angustias del lastimado Edipo. Analogía y tragedia en Barranca abajo de Florencio Sánchez</i> .....                                        | 372 |
| • Gabriela Isabel Román, <i>Florencio Sánchez en las dramaturgas del NEA</i> .....                                                                                          | 379 |
| • Brenda Schmunck, <i>Enfermedad y vicio en las obras teatrales de Florencio Sánchez</i> .....                                                                              | 388 |
| • Nora Lía Sormani, <i>Infancias y maternidades en tres obras de Florencio Sánchez</i> .....                                                                                | 399 |
| • Micaela Daniela Suárez, <i>Teatralidades migrantes: clown, circo criollo y Florencio Sánchez como archivo especulativo</i> .....                                          | 402 |
| • Daniel Vidal, <i>Cuatro cartas sobre el anarquismo donde leo a Florencio Sánchez</i> .....                                                                                | 413 |
| • Yanina Vidal, <i>Delitos y delincuentes: los sainetes de Florencio Sánchez a la luz de la crónica policial</i> .....                                                      | 432 |

## PONENCIAS

- Lucía Bruzzoni Giovanelli, *La piedra en el zapato. Performance inmersiva “Los derechos de la salud”, creación de la Faculta de Artes y el Hospital de Clínicas a partir de una idea de Mariana Percovich*.....
- Victoria Giménez, *Florencio Sánchez y Mauricio Kartun: paralelismos posibles entre “Los muertos (1905)” y “Rápido nocturno, Aire de Foxtrot” (1998)*.....
- Matías Gabriel Márquez, *El regreso de En familia a Babía Blanca: análisis de una reescritura local*

|                                                                                                                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>contemporánea</i> .....                                                                                                                                                                       | 459 |
| • Mirna Ruth Martínez, <i>Los Derechos Humanos en el teatro a través de la obra “Los derechos de la salud” de Florencio Sánchez</i> .....                                                        | 467 |
| • Pablo Emilio Palermo, <i>Florencio Sánchez en Italia (1909-1910)</i> .....                                                                                                                     | 470 |
| • Melina Andrea Passarella, “ <i>Canillita</i> ”, <i>el sainete desde la dramaturgia de Florencio Sánchez</i> .....                                                                              | 476 |
| • Mattias Rivero, <i>Cuerpos subalternos en la escena del novecientos. Apuntes en torno al personaje de “Mamá Rita” en “M’hijo el doctor” de Florencio Sánchez</i> .....                         | 483 |
| • Laura Vazquez, <i>Pasajes de bordes difusos: “Teatro en Viñetas” en la obra de Florencio Sánchez y el problemas de las literaturas dibujadas en la adaptación de clásicos nacionales</i> ..... | 487 |

## ENTREVISTAS

|                                                                                                                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| • Jorge Dubatti, “ <i>Creo que el teatro se dedica a abrir sospechas respecto de la identidad y de la realidad histórica</i> ” — <i>Diálogo con Pompeyo Audivert</i> .....    | 494 |
| • Eugenio Schcolnicov, “ <i>La actuación pareciera ser básicamente eso: tiempo, tiempo ganado a lo real, tiempo de existencia</i> ” — <i>Diálogo con Ricardo Bartís</i> ..... | 503 |

## TEXTOS TEATRALES

|                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| • Diego Scarpellino, <i>Teatro de extensión. Aproximación filosófica al teatro de nuestra provincia</i> .....                                        | 514 |
| • Diego Scarpellino, “ <i>Barranca Sánchez de Florencio Abajo</i> ”.....                                                                             | 520 |
| • Jorge Dubatti, “ <i>Un teatro de la extensión</i> ”: <i>investigación-creación sobre Florencio Sánchez y el pasado escénico de Chivilcoy</i> ..... | 545 |
| • Andrés Mangone, <i>Un flojo como una pluma. Florencio Sánchez, pluma y espada</i> .....                                                            | 560 |
| • Andrés Mangone, “ <i>Ortopedia Sánchez</i> ”.....                                                                                                  | 563 |

# **PRESENTACIÓN**

La Academia Argentina de Letras abre, con este volumen, la Serie “Temas Teatrales” bajo su sello editorial. Reunimos aquí, en su versión más extensa y completa, los textos de conferencias, ponencias y paneles, así como de dos piezas dramáticas, presentados en el *Congreso Internacional Florencio Sánchez (1875-1910)*, organizado en julio de 2025 por la AAL con motivo del aniversario de los 150 años del autor de *Barranca abajo*, referencia insoslayable de la escena rioplatense y latinoamericana.

Este encuentro contó para su realización con la colaboración del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (el Dr. Castagnino fue miembro de número y presidente de la AAL) y la participación especial de la Academia Nacional de Letras de Uruguay.

A través de su Seminario de Historia del Teatro Argentino (que trabaja en forma permanente desde abril de 2024, con integrantes de todo el país), la AAL dedica cada año un encuentro internacional a figuras y problemáticas fundamentales de la dramaturgia argentina, expresión literaria con rica historia en la nación. Este primer libro de la Serie “Temas Teatrales” se presenta en el marco del *Congreso Internacional Carlos Gorostiza (1920-2016)*, en ocasión de cumplirse diez años del fallecimiento del autor de *El puente*, y ya se anuncia el que estará dedicado en 2027 a David Viñas (1927-2011) y Abelardo Castillo (1935-2017), escritores de importante producción teatral conectada con el cuento, la novela y el ensayo.

Los lectores podrán acceder a las grabaciones audiovisuales completas del *Congreso Internacional Florencio Sánchez* a través del Canal de YouTube del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA (@iaeuba). Allí se encuentra disponible la lista de reproducción ([https://www.youtube.com/playlist?list=PL4DR6HFXStLY\\_xOXmJbD1qeWPOpLGqa2a](https://www.youtube.com/playlist?list=PL4DR6HFXStLY_xOXmJbD1qeWPOpLGqa2a)) con 47 videos de acceso público (entre ellos, algunos registros de mesas y participaciones no transcritos en este volumen, entre otros los correspondientes a Horacio Tarcus, Mirna Capetinich, David Piccotto, María Esther Burgueño, Gabriela Braselli, Nicolás Isasi y los teatristas Alfredo Martín, Luciano Suardi, entre otros). Al respecto, estas actas incluyen la reproducción del Programa de Actividades original del Congreso ofrecido a la memoria de Sánchez.

¿Qué hacemos con el pasado teatral? ¿Cómo lo vinculamos a la contemporaneidad y proyectamos hacia el futuro? Consideramos que esta publicación realiza, en su polifonía, una contribución relevante a la puesta al día de los estudios sobre Florencio Sánchez y los teatros argentinos (así, en plural) y del mundo iberoamericano desde nuevas perspectivas históricas, teóricas y metodológicas para su análisis. Demuestra, además, el profundo interés que siguen concitando Sánchez, su vida y su obra (parafraseando el título de un lúcido ensayo, ya centenario, de Roberto F. Giusti).

Nuestro agradecimiento a todos quienes han participado, como expositores, organizadores u oyentes, en el *Congreso Internacional Florencio Sánchez*. Invitamos a leer y releer estas actas para seguir construyendo múltiples memorias y pensamientos diversos sobre el gran dramaturgo.

Jorge Dubatti  
Coordinador General del *Congreso Internacional Florencio Sánchez*  
Miembro de Número de la Academia Argentina de Letras  
Seminario de Historia del Teatro Argentino de la AAL

## **PALABRAS DE APERTURA**



## PALABRAS DE APERTURA DEL CONGRESO SOBRE FLORENCIO SÁNCHEZ

**JORGE DUBATTI:** Buenas tardes. Quería agradecer enormemente la posibilidad de estar en la apertura del Congreso Internacional dedicado a Florencio Sánchez, con motivo de los 150 años de su nacimiento; sin duda, uno de los grandes referentes en la historia del teatro iberoamericano. Y muy especialmente celebrar la posibilidad de reunirnos para generar un nuevo corpus de lecturas, una revisión, una actualización, de la mirada sobre Florencio Sánchez.

Y quiero agradecer la presencia, en este acto de apertura, de Rafael Felipe Oteríño, presidente de la Academia Argentina de Letras, que está en Chile en este momento, a punto de participar en un Congreso Internacional de Hispanistas. Quiero agradecer la presencia de Gerardo Caetano, presidente de la Academia Nacional de Letras de Uruguay. Y agradecer la presencia del decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, de la querida Universidad de Buenos Aires, de la querida Facultad de Filosofía y Letras, Ricardo Manetti.

Si les parece, le doy la palabra en primer lugar a Rafael Felipe Oterino. Rafael, te escuchamos.

**RAFAEL FELIPE OTERIÑO:** Hola, Jorge. Gracias. Como has dicho, sí, acá en mi espalda seguramente se ve la cordillera. Me toca este momento tan feliz, tan grato, que es decir las primeras palabras en la apertura de este Congreso que tan bien has organizado y auspiciado. Por eso yo quiero comenzar saludando al presidente de la Academia Nacional de Letras de Uruguay, Gerardo Caetano, Academia hermana nuestra. Y también, en este momento estamos junto con el decano de la Facultad de Letras, Ricardo Manetti, con quien nos estamos conociendo. Quiero darles la bienvenida a este encuentro a los académicos, a los investigadores, a los escritores y artistas, a los teatreros —como a vos te gusta denominarlos—, a espectadores y a amigos.

La Argentina es vasta y variada. Suyas son la cultura del Noroeste, de Cuyo, de la Mesopotamia, del interior mediterráneo, de la inmensa y también variada Patagonia. Pero hay una cultura sin igual que es la compartida con nuestros hermanos “orientales” —como diría Borges— y que llega a definirnos como una marca de identidad. Me refiero a la cultura del Río de la Plata: la que hace pie en Montevideo y en Buenos Aires. Esta cultura tiene su reflejo en la literatura, la música, el teatro, y en un estereotipo social marcado por la autonomía del hombre en cuanto a las ideas, su libertad en lo personal y la nostalgia por un más allá inalcanzable recorriendo todo eso.

Florencio Sánchez es uno de sus artífices, como también lo fueron Ernesto Sábato, con aquel Humberto J. D’Arcángelo de *Sobre héroes y tumbas*, que daba cauce a su melancolía desde la mesa de un café porteño, o los prototipos inolvidables —mitad ficción y mitad realidad— que nos brindaron Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti y Eduardo Galeano, desde el Uruguay. Y esto por no hablar de Gardel y Zitarrosa o del fútbol que compartimos con el mismo linaje e idéntica pasión.

Por eso, celebro la realización de este congreso internacional organizado con el objeto de estudiar y poner de relieve la figura de este dramaturgo de las “dos orillas”, que nos dio la más rica y sentida radiografía de la persona que fuimos, que somos, y de la personalidad y temperamentos que nos ponen en diálogo con la condición humana. Felicito a los gestores de este homenaje y en lo personal a Jorge Dubatti, quien, portando nuestra representación, ha estrechado los vínculos para hacerlo posible. Gracias, Jorge.

**JD:** Muchas gracias a vos, Rafael. Le doy la palabra a Gerardo Caetano, desde Montevideo.

**GERARDO CAETANO:** Así es. Muy buenos días. Realmente me complace, nos complace a todos los académicos que formamos parte de nuestra Academia Nacional de Letras de Uruguay, formar parte de este homenaje, de esta conmemoración, a una figura tan entrañable que, precisamente, como muy bien decía Rafael, nos expresa como región. Nos expresa como esa zona del alma que es el Río de la Plata. Ustedes saben que la historia, de la cual este año se cumplen 200 años, la historia, con sus azares, ha marcado que seamos dos estados diferentes, pero somos una misma nación. Somos dos estados en el marco de una misma nación.

Tenemos un signo de pertenencia, sobre todo aquellos que vivimos sobre el Río de la Plata, que nos acomuna y nos proyecta hacia el porvenir. Y pocas figuras, como Florencio Sánchez, expresan esa pertenencia común, esa cultura común. No debemos olvidarlo nunca. Los uruguayos, un tanto provincianos, cuando se habla del argentino Florencio Sánchez, recobramos ese brío soberanista que también nos sale cuando jugamos al fútbol. No debemos olvidarlo nunca. Por ejemplo, decía José Mujica que uruguayos y argentinos no eran solo hermanos: eran gemelos, habían nacido de una misma placenta.

Y creo que es muy acertado lo que él señalaba. De tal modo, cuando Borges decía que un uruguayo era casi un argentino y provocaba nuestra visión soberanista —un tanto provinciana— estaba expresando, entre otras cosas, esa comunidad espiritual que, por ejemplo, hace que Florencio Sánchez sea una figura con perfiles muy singulares, pero que no pueda ser definido ni como un argentino ni tampoco como un uruguayo. Que exprese esa unión de nación, esa unión de pertenencia, esa unión de pasado y de futuro que es el Río de la Plata.

Él como dramaturgo, expresión sumamente singular de aquel 900, tan productivo. También como expresión de un momento de rebeldía: en sus escritos periodísticos protesta con su participación militante en el Centro Internacional de Estudios Sociales, desde su perfil anarquista. Entonces recordarlo en esta conmemoración significa también recordar, sin polémica alguna, esa nación común a la que pertenecemos; aun cuando lo hagamos desde dos estados diferentes, que tienen sus peculiaridades, sus desafíos, pero que no deben olvidar nunca.

En la figura de tantas personalidades, con Florencio Sánchez como una figura central, esa convocatoria común nos lleva a unirnos en la defensa de una cultura, de una manera de ver el mundo, que no de una forma muy especial de dramatizar la vida. Por eso celebro este congreso común que hacemos con nuestros compañeros argentinos, nuestros compatriotas, nuestros con-nacionales argentinos, y brindo para que esta celebración de Florencio Sánchez nos convoque a trabajar juntos. De eso se trata.

Jorge, te quiero felicitar particularmente. Sé que has sido el alma mater, el alma, de este evento. Escucharemos en este congreso las muchísimas razones que tenemos para seguir andando juntos.

**JD:** Muchas gracias, Gerardo. Muchas gracias, Gerardo Caetano, por tus palabras. Le doy la palabra para cerrar esta apertura a Ricardo Manetti, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Te escuchamos, Ricardo.

**RICARDO MANETTI:** Buen día. En primer lugar, agradecerte, querido Jorge Dubatti, por la posibilidad, en esta apertura, de estar acompañado y acompañando a Gerardo y a Rafael. Realmente para mí es un honor poder hacerlo, y además me produce muchísimo placer. Sobre todo en una actividad que convoca a dos grandes academias, la Academia Nacional de Letras por parte de Uruguay y la Academia Argentina de Letras por parte de nuestro país.

Me parece que realza también la posibilidad de pensar —y le robo en este sentido a lo que decía recién Gerardo— en términos de una misma nación, en esta idea de dos estados diferentes, pero que

justamente tienen un entramado cultural en todo lo que hace trama dentro de un sistema literario, un sistema artístico, un sistema musical. Pienso en cuestiones que también señalaba recién Rafael: para pensarnos en lo que hace a nuestra cultura popular es imposible pensarnos como una nación diferente. Me parece que ahí está justamente esa trama simbólica que da cuenta de dos estados distintos, pero de un universo común. Hay un universo simbólico que nos reúne y creo que, en definitiva, este Congreso Internacional dedicado a la figura de Florencio Sánchez tiene que ver con todo esto.

Por otro lado, felicitarte, Jorge, por esta enorme actividad, por este trabajador incansable que sos del campo de la cultura, del campo de los teatristas, pero del campo del sistema artístico en general. Felicitarte porque uno siempre sabe que aquello que te propones lo alcanzás. Y se va a realizar con un gran éxito, no tengo duda, en esta semana intensa donde se va a debatir sobre la figura de Florencio Sánchez, pero también sobre las relevancias y sobre todo lo que generó, no solamente hacia finales del siglo XIX, comienzos del siglo XX, sino también las consecuencias aún hoy en el siglo XXI, todo lo que fue la transformación en el campo de la dramaturgia.

Me parece que esto es clave: fue y sigue siendo una figura relevante. Cuando uno piensa en esos grandes textos que marcaron tan bien a nuestro teatro rioplatense, es necesario pensar en la figura de Florencio Sánchez. Por eso el valor que tiene también dentro del trabajo de nuestros investigadores, en nuestros distintos institutos, tanto los institutos ligados al campo de las letras, en nuestra Facultad de Filosofía y Letras, como aquellos que se dedican al campo del sistema artístico, como es el Instituto de las Artes del Espectáculo que dirige Jorge.

También señalar que es muy importante poder realizarlo en este momento. Nuestra universidad está atravesando un momento difícil como el resto de las universidades nacionales en nuestro país. Un momento muy complejo en términos presupuestarios, en términos salariales, lo que tiene que ver con nuestros trabajadores docentes y no docentes. Y también lo que están atravesando nuestros investigadores, con los recortes en lo que tiene que ver con los recursos y, también hay que decirlo, con cierta persecución ideológica de las letras y las humanidades. También hay que señalarlo.

Entonces poder realizar este congreso en este marco habla de la importancia que tienen nuestras investigaciones: las que llevan a cabo nuestros investigadores, investigadoras, de distintas edades, de distintas generaciones, investigadores que siguen apostando a la memoria, que siguen apostando a la historia. Una historia cultural en términos tanto de lo que significa dentro del sistema literario la figura de Florencio Sánchez, pero también dentro del campo de la cultura popular, y me parece esto es especialmente valiosos señalarlo. Hoy es muy importante llevar adelante estas acciones y por eso agradezco muchísimo a ambos presidentes, al presidente de la academia de Uruguay, de la Academia Nacional de las Letras, como a la Academia Argentina de las Letras.

Me parece que también es una forma de acompañar esta lucha en el campo cultural, para llevar adelante un campo que ha fortalecido lo que son nuestras universidades, también en la investigación dentro de la Universidad de Buenos Aires. Y en ese sentido creo que los investigadores que forman parte del Instituto de Arte del Espectáculo son referentes en estas disciplinas, ya que han logrado forjar y desarrollar sus investigaciones —no solamente en grado sino también en posgrado— gracias a la existencia de una dramaturgia a nivel latinoamericano como es la de Florencio Sánchez. Así que muchísimas gracias —palabra que utilizamos muchísimo dentro de nuestra universidad— y mucho orgullo de poder estar haciendo este Congreso Internacional dedicado a la figura de Florencio Sánchez. Así que muchísimas gracias a todos y a todas.

**JD:** Muchas gracias, Ricardo Manetti. La verdad es un lujo poder empezar con la presencia de ustedes tres. Además, siento simbólicamente muy fuerte el hecho de que Rafael esté en Chile; por lo que en este

mismo momento tenemos una pata en Chile, una pata en Montevideo y una en Buenos Aires. Y comentar que en realidad empezamos ayer con una fiesta: el espectáculo *Barranca Sánchez, de Florencio Abajo*, del Grupo TRAC, de Chivilcoy, con la presencia de más de 130 espectadores en el Espacio Barletta y que, luego de esta apertura que tanto agradecemos, empezamos las tareas académicas, que van a contar con la presencia de toda Iberoamérica, pero también de Estados Unidos, de Noruega, de muchísimas investigadoras e investigadores de todo el mundo.

Así que nada más agradecer y decir que empezamos. Gracias a sus palabras. Gracias Rafael Felipe Oteriño, el presidente de la Academia Argentina de Letras; muchas gracias Gerardo Caetano, presidente de la Academia Nacional de Letras de Uruguay; muchas gracias Ricardo Manetti, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Un gran abrazo, y empezamos con el Congreso.

**PROGRAMA ORIGINAL COMPLETO DEL CONGRESO  
INTERNACIONAL FLORENCIO SÁNCHEZ (1875-1910)**



20 AL 28 DE JULIO  
2025

CONGRESO  
INTERNACIONAL

# FLORENCIO SÁNCHEZ

( 1875 - 1910 )



Academia Argentina  
de Letras

**.UBA**FILO  
Facultad de Filosofía y Letras

**IAE** Instituto de Artes del Espectáculo  
"Dr. Raúl Castagnino"

Organiza la Academia Argentina de Letras a través de su Seminario de Historia del Teatro Argentino.

Con la colaboración del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Participación especial de la Academia Nacional de Letras de Uruguay.

### **Modo híbrido (convivial y tecnovivial)**

*Sede virtual* para las actividades tecnoviviales: @iaeuba  
Canal de Youtube del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

*Sedes de las actividades conviviales:*

- Espacio Experimental Leónidas Barletta, Av. Roque Sáenz Peña 943, Sala Inda Ledesma (Microcentro, a 50 metros del Obelisco), CABA.
- Centro Cultural de la Cooperación, Sala Solidaridad, Corrientes 1543, Subsuelo 2 (Microcentro), CABA.
- Teatro El Grito, Costa Rica 5459, Barrio de Palermo, CABA.

Todos los horarios indicados corresponden a hora argentina. Expositores desde otros países deben ajustar horario a sus territorios.

Comunicación: [cong\\_resoflorenciosanchez@gmail.com](mailto:cong_resoflorenciosanchez@gmail.com)

Imagen de portada: Caricatura de Florencio Sánchez en la portada de *Nuestros hijos. Cartas de un Flojo* (El Teatro Nacional, Buenos Aires, III, 104, 5 de mayo de 1920). Fuentes: Instituto Nacional de Estudios de Teatro (Buenos Aires, Argentina) y Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

# Programa de actividades

DOMIN GO 20

## Actividad presencial

Sede: Espacio Experimental Leónidas Barletta, Av. Roque Sáenz Peña 943, Sala Inda Ledesma (Microcentro, a 50 metros del Obelisco).

19.30hs

Función teatral: ***Barranca Sánchez de Florencio Abajo***

Vagando por la pampa infinita en un carromato de trastos y utilería, siete personajes buscan incansablemente a Florencio Sánchez y a Barranca Abajo. ¿Quiénes son? No lo saben. Tantos años intentando y fallando que ya no es posible saber quién es quién; ya no es posible distinguir entre actores y personajes. A fuerza de padecer la incertidumbre, han construido un aparato: la Máquina Sánchez, para tratar de comunicarse con Florencio. Pero Sánchez es esquivo, no es claro. O no hay señal, o el autor prefiere permanecer en silencio. Quizás, enojado, porque los actores le “exageran la gauchasca” o “le parodian el melodrama”, ni siquiera les habilita la totalidad del libreto. Preferirían hacer el Moreira, pero Florencio les salió culto. Preferirían que Sánchez fuera argentino, pero les nació uruguayo.

Elenco: Mario Clavin, Elena Boggan, Pablo Durán, Gina Tosiani, Lucía Fracchia, Lucía Cantero, Andrea Fassio. Vestuario: Rosina Ballvé. Música original: Agustín Barbieri. Asistente de dirección: Rosina Ballvé. Autor y director: Diego Scarpellino. Producción: Grupo Teatral Independiente TRAC, desde Chivilcoy, provincia de Buenos Aires

*Venta anticipada de entradas para Barranca Sánchez de Florencio Abajo por Alternativa Teatral o una hora antes de la función por Boletería del Espacio Barletta*





**9.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Apertura del Congreso**

- Palabras del Presidente de la Academia Argentina de Letras, Rafael Felipe Oteriño
- Palabras del Presidente de la Academia Nacional de Letras de Uruguay, Gerardo Caetano
- Palabras del Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Ricardo Manetti
- Palabras del Coordinador General del Congreso, Jorge Dubatti

**9.30**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Albano, Hilda Rosa (Academia Argentina de Letras) y Gómez Belart, Nuria (Universidad del Salvador): "Lenguaje e identidad en *M'hijo el doctor*: un estudio sobre los registros discursivos"

Coordinadora: Ludmila Barbero (UBA, IAE)

**10.30**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencias:**

- Fernández, Tomás (CONICET, Universidad de Buenos Aires): "Temporalidad y desarrollo de carácter en *La gringa* y *Barranca abajo*"
- Pérez Mezzadra, Damián (Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Uruguay): "El cuchillo y el lazo-horca como elementos simbólicos en *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez. Una posible interpretación"
- Schmunck, Brenda (University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Studies, Estados Unidos): "Enfermedad y vicio en las obras teatrales de Florencio Sánchez"

Coordinadora: Natacha Delgado (UBA, IAE)

**13.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Druta, Gianina (Universidad Metropolitana de Oslo OsloMet, Universidad de Oslo UiO, Noruega): "Desde Noruega al mundo: los primeros encuentros de Henrik Ibsen con el teatro europeo (ca. 1890-1910)"
- Meresman, Guillermo (AINCRIT, Entre Ríos): "Circulación y recepción del teatro de Florencio Sánchez por algunas ciudades del Litoral"

Coordinadora: Antonella Sturla (UBA, IAE)

## LUNES 21

**15.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Nallim, M. Alejandra (Universidad Nacional de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales): "Territorios, identidades y discursividades en *Barranca abajo*. Lecturas críticas desde una epistemología de la frontera"

Coordinadora: Dulcinea Segura Rattagan (UBA, IAE)

**18.30**

**Actividad híbrida:**

Sede convivial: Centro Cultural de la Cooperación, Corrientes 1543, Subsuelo 2.º, Sala Solidaridad, CABA

Sede virtual tecnovivial: Zoom Escuela de Espectadores de Buenos Aires (se envía el enlace a quienes lo soliciten a [congresoflorenciosanchez@gmail.com](mailto:congresoflorenciosanchez@gmail.com))

- Diálogo sobre el espectáculo *Barranca Sánchez de Florencio Abajo* en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires con la participación del Grupo Teatral TRAC (Chivilcoy, provincia de Buenos Aires): Diego Scarpellino, Mario Clavin, Elena Boggan, Pablo Durán, Gina Tosiani, Lucía Fracchia, Lucía Cantero, Andrea Fassio. Coordinador: Jorge Dubatti. Participa: Paula Echalecu

## MARTES 22

**9.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

- Diálogo con Pompeyo Audivert sobre los espectáculos *El pasado* y *Trastorno*. Coordinador: Jorge Dubatti

**10.30**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencias:**

- Bravo Rozas, Cristina (Universidad Complutense de Madrid, Instituto del Teatro de Madrid, España): "La recepción del teatro de Florencio Sánchez en escenarios madrileños"
- Sormani, Nora Lía (Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo): "Infancias en la dramaturgia de Florencio Sánchez"

Coordinador: Juan Rolón (Instituto Universitario Patagónico de las Artes IUPA, AINCRIT)

**13.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Antúñez Rodríguez-Villamil, Silvia (Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Uruguay): "La biblioteca de Florencio Sánchez: resonancias francesas"
- Risso Nieva, José María (Universidad Nacional de Tucumán): "*Las angustias del tan lastimado Edipo*. Analogía y tragedia en *Barranca abajo*"

Coordinadora: Daniela Berlante (UBA, IAE)

**15.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Fukelman, María (CONICET, Universidad de Buenos Aires): "Florencio Sánchez en el teatro independiente"
- Gorleri, María Ester (Universidad Nacional de Formosa, Academia Argentina de Letras): "*Barranca abajo* como apuesta federal"

Coordinadora: Ana Groch (UBA, IAE)

**17:00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Fernández, Gabriela (Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Universidad Pedagógica Nacional): "Florencio Sánchez en el canon escolar: sobre lecturas, interpretaciones y apropiaciones en clave didáctica"
- Tarcus, Horacio (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, CEDINCI): "Documentos sobre Florencio Sánchez en el CEDINCI"

Coordinadora: Rocío Villar (UBA, IAE)

**18.30**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Conde, Oscar (Academia Argentina de Letras, Universidad Nacional Pedagógica): "Lunfardismos y lenguaje criollo en *¡Ladrones!* y *Canillita*"
- Bracciale Escalada, Milena (Universidad Nacional de Mar del Plata, Centro de Literaturas Hispanoamericanas CELEHIS): "Parece que la cosecha va a ser llovedora: los teatristas de Mar del Plata y la zona reflexionan sobre Florencio Sánchez"

Coordinadora: Laura Cilento (UBA, IAE)

**20.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Función radioteatral: *Canillita***

Canillita vende diarios que pregonan la crueldad del mundo: la guerra, el hambre, la enfermedad. Y el conventillo es un mundo en miniatura donde conviven también las mismas miserias: el trabajo infantil, las mujeres golpeadas, las vecinas que disputan un pedazo de sogá para colgar sus piltrafas. Esta obra, estrenada en Rosario en 1902 y en Buenos Aires en 1904, parece hablar de una Argentina que creíamos olvidada, pero que en los últimos años ha vuelto a cobrar una dramática actualidad. Esta versión, despojada de elementos pintoresquistas, intenta resaltar lo que la obra de Florencio Sánchez tiene de doloroso presente y lo que la constituye, por lo tanto, en un verdadero clásico.

Adaptación para radioteatro: Guillermo Pilía

Voces: Gabriela Bello, Ana Massa, Rodolfo Urbina, Patricia Dahl, Adriana Fernández, Guillermo Pilía, Susana Marchiano, Tere Marino, Cristina Demo, Marcelo Ocampo, Guillermo Raviña

Efectos sonoros y edición: Silvina Panizo

Dirección general: Cristina Demo  
La Plata, provincia de Buenos Aires

Luego de la transmisión radioteatral, conversación con Cristina Demo y Guillermo Pilía. Coordinador: Jorge Dubatti



**9.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Ponencias:**

- Britos Deluiggi, Ana Cecilia, y Quevedo, Ailín (Universidad Nacional de San Luis): "Dos lenguajes, dos géneros: hibridación e identidad en *La gringa*, de Florencio Sánchez"
- Giménez, Victoria (Universidad Nacional de Misiones): "Florencio Sánchez y Mauricio Kartun: paralelismos posibles entre *Los muertos* (1905) y *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998)"
- Martínez Jiménez, Mirna Ruth (Universidad de Panamá, Facultad de Bellas Artes): "Los derechos humanos interpretados en el teatro a través de la obra *Los derechos de la salud*, de Florencio Sánchez"
- Rodríguez, Vanesa Natalia (Universidad Nacional de Luján, Universidad Nacional de La Matanza): "Florencio Sánchez: mujeres al margen. Teatro, prostitución y enfermedad"
- Isasi, Nicolás (Universidad del Cine, Fundação da Casa de Mateus, CIJVS): "El teatro rioplatense en el cine"
- Vázquez, Laura (CONICET, Instituto de Investigaciones Gino Germani UBA): "Pasajes de bordes difusos: teatro en viñetas en la obra de Florencio Sánchez y el problema de las literaturas dibujadas en la adaptación de clásicos nacionales"

Coordinador: Ricardo Dubatti (CONICET, Universidad Autónoma de Entre Ríos)

**10.30**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencias:**

- Martínez, Claudio (Universidad de Buenos Aires): "El cocoliche en el teatro rioplatense: representaciones de la voz inmigratoria en Martín Coronado y Florencio Sánchez"
- Burgos, Alba (Universidad Nacional del Comahue, Escuela Superior de Bellas Artes Neuquén): "*Canillita* y *Los Piratas de la Villa* en la Norpatagonia"

Coordinadora: Ariana Pérez Artaso (UBA, IAE)

**12.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Montes Welch, Marcos (Universidad del Salvador): "Inconsistencias del voseo en obras de Florencio Sánchez"

Coordinadora: María Eugenia Berenc (UBA, IAE)

**13:00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencias:**

- Mogliani, Laura (Instituto Nacional de Estudios de Teatro, INET): "La presencia de Florencio Sánchez en las colecciones del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, INET"
- Koss, Natacha (Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo): "Florencio Sánchez y el melodrama en tres piezas breves"

Coordinadora: Cora Farstein (UBA, IAE)

**15.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencias:**

- Arce de Piero, Leandro (CONICET, Universidad Nacional de Salta): "Florencio Sánchez hacia las fronteras: dos escenas teatrales en el NOA"
- Ogás Puga, Grisby (CONICET, Universidad Nacional de San Juan): "El teatro de Florencio Sánchez en Cuyo. Recorrido y significación poético-escénica de su dramaturgia hasta nuestros días"

Coordinadora: Paula Ansaldo (CONICET, UBA)

**17.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Mesa de diálogo con teatristas:**

Alfredo Allende, Silvia Goldstein, Eva Halac, Héctor Levy-Daniel  
Alfredo Martín, Luciano Suardi.

Coordinadora: Leni González (Diario *La Nación*, Teatro Nacional Cervantes, Gestión de Públicos)

**19.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Conde, Luis (Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM): "Florencio Sánchez y sus contemporáneos en México: poéticas y políticas del drama social"

Coordinadora: Susana Civitillo (UBA, IAE)

**9.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Presentación de libro:**

- Demaría, Gonzalo (Teatro Nacional Cervantes): *La revista teatral porteña (1890-1930). Historia visual de un espectáculo popular argentino*. Con la participación del autor y de Jorge Dubatti

Coordinadora: Jazmín García Sathicq (Escuela de Teatro de La Plata, ETLP)

**11:00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Vidal, Yanina (Universidad Federal de Alagoas, Academia Nacional de Letras de Uruguay): "Delitos y delincuentes: los sainetes de Florencio Sánchez a la luz de la crónica policial"

Coordinadora: Miriam Corzi (Universidad Nacional de la Rioja, AINCRIT)

**13.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Vidal, Daniel (Universidad de la República, Agencia Nacional de Investigación e Innovación ANII, Uruguay): "Cuatro cartas sobre anarquismo donde leo a Florencio Sánchez"

Coordinadora: Silvina Díaz Orban (CONICET)

**15.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Ponce de la Fuente, Héctor (Universidad de Chile, Facultad de Artes): "*Barranca abajo*. Apuntes para una lectura crítica"

Coordinadora: Bettina Girotti (UBA, IAE)

**17.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Presentación de libro:**

- Martori, Joan (Centre de Recerca en Arts Escèniques CRAE - Universitat Autònoma de Barcelona), *Àngel Guimerà a Buenos Aires. Arrelament i internacionalizació*. Con la participación del autor, de Gabriel Sansano (Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, CeMaB - Universitat d'Alacant) y Jorge Dubatti (AAL, UBA)

Coordinadora: Clara Kriger (UBA, IAE)

## JUEVES 24

**18.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Presentación de libro:**

- Rozzi de Bergel, Ana María, *Teatro Municipal Coliseo Podestá, en cuna de arena* (Premio Mayor Teatro del Mundo 2023 Ensayística, UBA). Con la participación de la autora, de Silvina Mabel Alanis (Museo José Juan Podestá, La Plata), Pedro Delheye (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, Rama Argentina, La Plata) y Jorge Dubatti (AAL, UBA)  
Coordinador: Mauricio Tossi (CONICET, UBA)

**19.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Cilento, Laura (Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo): "*La gringa*, de Florencio Sánchez: una temprana respuesta de comedia negra al imaginario de la integración"  
Coordinadora: Liliana López (UBA, IAE)

## VIERNES 25

**9.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Brizuela, Mabel (Universidad Nacional de Córdoba): "*En familia*: cómo reescribir la escena en clave de clown". Con la participación de David Piccotto (Universidad Provincial de Córdoba, Escuela Roberto Arlt) Coordinadora: Lucía Ferré (UBA, IAE)

**10.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Capetinich, Mirna (Universidad Nacional del Nordeste, Facultad de Humanidades): "Florencio Sánchez en la historia del teatro chaqueño: notas sobre *Ese día en que nos encontramos todos*, del director Víctor Cardozo y el grupo Los del Callejón".  
Coordinadora: Irene Villagra (UBA, IAE)



**11.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencias:**

- Estrades, Juan (Universidad Abierta de la Tercera Edad, Uruguay): "Florencio Sánchez visto por los teatristas del interior del Uruguay. ¿Vigente o caduco?"
- Román, Gabriela (Universidad Nacional de Misiones, FHCS, Laboratorio de Semiótica): "Florencio Sánchez en las dramaturgas y directoras del NEA"

Coordinadora: Patricia Díaz Bialet (CCC, AICA)

**13.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- García Arteaga, Ricardo (Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras): "Florencio Sánchez en México"

Coordinadora: Silvina Mansilla (UBA, IAE)

**15.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Martori, Joan (Centre de Recerca en Arts Escèniques CRAE - Universitat Autònoma de Barcelona): "*La festa del blat (La fiesta del trigo)*, de Àngel Guimerà, en Barcelona y Buenos Aires. Dos contextos y un cambio de siglo"
- Braselli, Gabriela (Instituto de Profesores Artigas IPA, Escuela de Espectadores de Montevideo, Uruguay): "Continuidades y rupturas. Florencio Sánchez / Sergio Blanco y la refundación del mito del Uruguay"

Coordinadora: Jimena Trombetta (UBA, IAE)

**17.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Artési, Catalina Julia (Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo): "Visión de la Mujer en el teatro de Florencio Sánchez en dos piezas: La Tigra y La gringa"
- Penner, Gabriel (Universidad de Ciencias Sociales y Empresariales, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Con/Texto Tipea): "Ecos, resonancias y reverberaciones de la obra de Florencio Sánchez en los teatristas del Conurbano Noreste de la Provincia de Buenos Aires"

Coordinadora: María Belén Landini (CONICET, UBA)

**19.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Grabación audiovisual:**

Unipersonal de Jorge Bolani (Academia Nacional de Letras de Uruguay), basado en el texto dramático En familia, y lectura del "Testamento" de Florencio Sánchez.

Coordinadora: Micaela Suárez (UBA, IAE)



### 8.00

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencias:**

- Méndez, Mauricio (Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo): "Florencio Sánchez, la recepción crítica de sus contemporáneos"
- Dubatti, Jorge (Academia Argentina de Letras, Universidad de Buenos Aires): "*Nuestros hijos*, drama moderno y tesis doble"
- Herrera, Arturo (Universidad Nacional de Catamarca, Facultad de Humanidades): "Representaciones de obras de Florencio Sánchez en Catamarca y su contexto: informaciones periodísticas de 1924, 1926, 1935 y 1995"

Coordinadora: Viviana Da-Re (Universidad Nacional de Lomas de Zamora)

### 9.30

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencias:**

- Echalecu, Paula (Teatro del Borde, Las Flores, Provincia de Buenos Aires): "El teatro nacional, según Florencio Sánchez: una brillante sofisticación o un pretexto para el abordaje de una mayor forma literaria"
- Brignone, Germán (CONICET, Universidad Nacional de Córdoba): "Presencia de Florencio Sánchez en la ciudad de Córdoba: de la pedagogía a la escena"
- Gómez, Ariana Lucía (Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza) y Castellino, Lucía Inés (Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza): "Florencio Sánchez en Mendoza en torno a los 70"

Coordinador: Luciano Percara (Filo: CyT, IAE)

### 11.00

**Actividad virtual: en @iaeuba**

Organiza Escuela de Espectadores de Montevideo, Uruguay

Mesa de diálogo con teatristas y críticas:

- Sandra Massera, Richard Riveiro, con la participación y coordinación de María Esther Burgueño y Gabriela Braselli

**13.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Ponencias:**

- Álvarez, María Soledad (Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Uruguay): "El realismo modernista en *La Tigra*, de Florencio Sánchez: la construcción de la mujer moderna, autoconsciente y autodeterminada"
- Bruzzoni Giovanelli, Lucía (Observatorio de Prácticas Teatrales en la Escena Contemporánea Uruguay, OPTECU, Uruguay): "*La piedra en el zapato*. Performance inmersiva de *Los derechos de la salud*, creada a partir de una idea de Mariana Percovich"
- Guerrero, Ezequiel (Investigador independiente): "Facetas de Florencio Sánchez"
- Palermo, Pablo Emilio (Universidad de Buenos Aires): "Florencio Sánchez en Italia (1909-1910)"
- Passarella, Melina Andrea (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras): "*Canillita*: el sainete desde la dramaturgia de Florencio Sánchez"
- Rivero, Matías (Universidad de la República, Uruguay): "Cuerpos subalternos en la escena del Novecientos. Apuntes en torno al personaje de Mama Rita en *M'hijo el doctor*, de Florencio Sánchez"

Coordinador: Javier Winiar (UBA, IAE)

**15.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Suárez, Micaela (Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo): "Teatralidades migrantes: clown, circo criollo y Florencio Sánchez como archivo especulativo"

Coordinadora: Fabiola Pavetto (Universidad Nacional de Rosario, AINCRIT)

**16.00**

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Conferencia:**

- Calabrese, Daiana (CONICET, Universidad Nacional de San Luis): "Las memorias sociales de Florencio Sánchez en la provincia de San Luis"

Coordinadora: Rosario Lix Klett (UBA, IAE)

## SÁBADO 26

17.00

**Actividad virtual: en @iaeuba**

**Mesa de cierre del componente académico del Congreso**

- Diálogo con Ricardo Bartís sobre el espectáculo *De mal en peor* y Florencio Sánchez.  
Coordinador: Eugenio Schcolnicov (CONICET, UBA)

Lanzamiento de la 1.<sup>a</sup> Circular del Congreso Internacional Carlos Gorostiza que la Academia Argentina de Letras realizará en 2026 con motivo del décimo aniversario del fallecimiento del autor de *El puente*. Con la presencia de Leonardo Gorostiza (hijo del dramaturgo)

## DOMINGO 27

**Actividad presencial**

Sede: Teatro El Grito, Costa Rica 5459, barrio de Palermo, CABA

18.00

Función teatral / Estreno: ***Ortopedia Sánchez. Teatro Sanitario en la Realidad Tísica***

Versión libre de *Los derechos de la salud*, de Florencio Sánchez

Perpetrada en un cascarón macabro de La Recoleta, una familia patricia actúa contra las sospechas de una enfermedad mortal de la época, con el fin de sostener en Luisa la fe en esta realidad desquiciada. Si bien cualquier espectador podría asumir que la protagonista es atropellada física y mentalmente en todos sus derechos por sus seres más queridos, a no confundirse: se trata de un procedimiento sanitario consciente, impulsado por el apego y el amor más profundo que ha sabido desarrollar esta gente... el amor por los privilegios de clase. Con este fin, cabe esperar, incluso, que el cuerpo de la actriz sea dado en ofrenda a los autores de este absceso escénico convulso a cambio de un subsidio tubérculo estatal para superar la crisis.

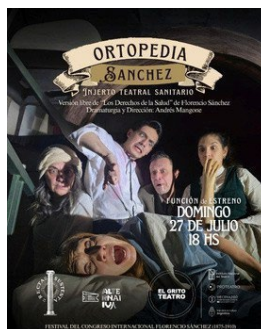
Todos tosen.

La época es la enfermedad mortal.

Elenco: Valeria Roldán, Daniel Begino, Antonella Pais, Alejandro Benavides, María Laura Cali.

Música, Escenografía, Vestuario, Iluminación y Producción: La Forma. Asistencia: Mariel Martínez. Dramaturgia y Dirección: Andrés Mangone

*Venta anticipada de entradas por Alternativa Teatral o, antes de la función, por la Boletería del Teatro El Grito*



**18.30**

**Actividad híbrida:**

Sede convivial: Centro Cultural de la Cooperación, Corrientes 1543, Subsuelo 2.º, Sala Solidaridad, CABA

Sede virtual tecnovivial: Zoom Escuela de Espectadores de Buenos Aires (se envía el enlace a quienes lo soliciten a [congresoflorenciosanchez@gmail.com](mailto:congresoflorenciosanchez@gmail.com))

- Diálogo sobre el espectáculo *Ortopedia Sánchez* en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, con la participación de Marcelo Mangone. Coordinador: Jorge Dubatti

**Cierre del Congreso Internacional Florencio Sánchez.**

## **CONFERENCIAS**

# LA FRACTURA DEL REGISTRO EN *M'HIJO EL DOTOR*: CAMPO, TENOR Y MODO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL CONFLICTO DRAMÁTICO

Hilda Rosa Albano  
Academia Argentina de Letras – Universidad del Salvador  
[hilda.albano@gmail.com](mailto:hilda.albano@gmail.com)

Nuria Gómez Belart  
Universidad del Salvador  
[nuria.belart@usal.edu.ar](mailto:nuria.belart@usal.edu.ar)

El teatro social rioplatense construye buena parte de su potencia crítica a partir de escenas de intimidad: la familia, la casa, la conversación cotidiana. Es en ese espacio aparentemente privado donde se condensan transformaciones históricas profundas y donde se vuelven visibles las tensiones entre modelos culturales en disputa. En ese marco, *M'hijo el dotor* (1903), de Florencio Sánchez, ofrece una representación precisa del impacto que la movilidad social ejerce sobre las formas de decir, de comprender y de legitimarse dentro del ámbito doméstico.

La obra pone en escena el enfrentamiento entre dos racionalidades: la de Olegario, asociada al trabajo manual, al sacrificio acumulado y a una concepción vertical del deber filial, y la de Julio, modelada por la formación universitaria, el proyecto individual y los valores de la cultura letrada. Este desplazamiento no se limita al plano económico o educativo. Implica una reconfiguración simbólica que atraviesa el lenguaje mismo y altera las condiciones de posibilidad del intercambio.

La crítica ha señalado esta oposición, leyendo el texto como expresión del conflicto entre tradición y modernidad o entre cultura popular y cultura ilustrada. Sin embargo, la mayor parte de estos abordajes privilegia el plano ideológico del enfrentamiento y deja en segundo plano la materialidad lingüística que lo sostiene. El presente trabajo parte de una premisa diferente: en *M'hijo el dotor* el conflicto no solo se tematiza, sino que se compone en la lengua.

La hipótesis central sostiene que la ruptura entre padre e hijo se realiza discursivamente mediante registros incompatibles. Cada personaje se configura a partir de elecciones gramaticales estables que organizan la experiencia, distribuyen la autoridad del decir y estructuran el mensaje de manera diferencial.

El objetivo de esta investigación es describir cómo esa fractura se materializa a través de configuraciones contrastivas de campo, tenor y modo, y cómo dichas configuraciones constituyen un principio estructural del texto dramático. Se propone demostrar que las voces de los personajes, en especial, Olegario y Julio, funcionan como construcciones discursivas deliberadas, sostenidas de manera consistente a lo largo de la obra.

Para desarrollar esta hipótesis, el análisis se apoya en la lingüística sistémico-funcional de Halliday, en particular en su teoría del registro y en la articulación entre campo, tenor y modo con las metafunciones ideacional, interpersonal y textual (Halliday, 1978; Halliday y Hasan, 1985; Halliday y Matthiessen, 2014). Este marco permite vincular de manera sistemática contexto social y elección gramatical, y ofrece herramientas precisas para describir cómo el conflicto se inscribe en la transitividad, la modalidad y la organización textual del diálogo.

Desde esta perspectiva, el lenguaje deja de concebirse como simple vehículo del enfrentamiento y pasa a entenderse como su condición constitutiva. La movilidad social representada en la obra implica también un desplazamiento de registros, y ese corrimiento produce zonas de incompatibilidad discursiva que atraviesan toda la interacción. La fractura no afecta solo al plano relacional: se instala en la gramática del intercambio.



El artículo se organiza del siguiente modo: se presenta el marco teórico de la lingüística sistémico-funcional y el concepto de registro. Luego, se analizan las configuraciones de campo, tenor y modo en las voces principales, sobre todo, en Olegario y Julio, con atención a los sistemas de transitividad, modalidad y organización textual. Finalmente, se propone una lectura integradora que concibe la fractura del registro como principio estructural del drama y se discute el alcance de este enfoque para el análisis lingüístico de la dramaturgia rioplatense.

## **1. La fractura del vínculo en la lengua**

A comienzos del siglo XX, el Río de la Plata atravesaba un proceso de transformación acelerada que reconfiguró no solo la estructura económica y política, sino también los vínculos familiares, los códigos de clase y las formas de legitimidad simbólica. La consolidación del Estado liberal, la urbanización creciente, la inmigración masiva y las primeras experiencias de movilidad social produjeron un escenario atravesado por tensiones entre tradiciones heredadas y valores emergentes. En ese contexto, el teatro se constituyó como un espacio privilegiado para procesar y dramatizar los conflictos de época.

Dentro de ese marco, la obra de Florencio Sánchez ocupa un lugar central en la conformación del drama moderno rioplatense. Sus piezas desplazan el melodrama y el costumbrismo hacia una dramaturgia donde los conflictos sociales se encarnan en personajes atravesados por dilemas éticos, afectivos e ideológicos. El influjo del naturalismo y del realismo crítico europeo se articula en Sánchez con una mirada local que convierte a sus obras en verdaderos dispositivos de observación social: lejos de ofrecer cuadros pintorescos, el autor construye escenas de fricción, donde las relaciones familiares funcionan como laboratorio de tensiones históricas más amplias.

Entre 1902 y 1909, Sánchez escribe una serie de textos que retratan un orden en transición. Sus personajes condensan procesos como el desclasamiento, el ascenso social, la alfabetización y la transformación del mundo rural. En ese movimiento, el lenguaje adquiere un valor decisivo: no opera como simple medio de expresión, sino como índice de pertenencia, como marca de jerarquía y como superficie donde se inscriben las fracturas del lazo social.

*M'hijo el doctor* (1903) constituye uno de los ejemplos más contundentes de esta poética del conflicto. La obra dramatiza el enfrentamiento entre dos lógicas vitales: por una parte, la de Olegario, asociada a la ética del sacrificio, del trabajo manual y de la obediencia vertical; por otra, la de su hijo Julio, modelada por el ascenso social, la formación universitaria y los valores ilustrados del individuo autónomo. Este desplazamiento no es económico ni educativo: implica una mutación simbólica y afectiva. El drama se construye, así, sobre la distancia creciente entre un padre que ha invertido su vida en el progreso del hijo y un hijo que ya no comparte los códigos del mundo que lo hizo posible.

Diversas lecturas críticas han señalado este núcleo temático, subrayando la oposición entre tradición y modernidad, entre sacrificio y meritocracia, entre cultura popular y cultura letrada. Desde esta perspectiva, la obra suele interpretarse como representación del costo subjetivo del ascenso social y de la imposibilidad de recomponer el vínculo familiar una vez quebrado el horizonte común de valores. Sin embargo, gran parte de estos abordajes privilegia el plano ideológico o sociológico del conflicto y deja en un segundo plano el modo específico en que ese conflicto se produce en el plano del discurso.

El presente trabajo parte de una hipótesis diferente: en *M'hijo el doctor*, el enfrentamiento se construye en la lengua. La fractura entre padre e hijo se manifiesta en sus modos de decir, en sus elecciones gramaticales, en la organización de sus intervenciones y en las modalidades con que formulan saberes, juicios y demandas. No es solo el afecto lo que se deteriora, sino el código compartido: la lengua que antes unía deja de ser suficiente para comprenderse.

Desde esta perspectiva, los personajes no “tienen” un modo de hablar: se constituyen en él. Las identidades sociales se configuran a través de registros lingüísticos que articulan campo, tenor y modo, y que permiten leer en el discurso tanto la posición de cada personaje como las relaciones de poder que los vinculan. El conflicto dramático se vuelve visible en microdecisiones lingüísticas: en la selección pronominal, en el uso de determinadas perífrasis verbales, en la forma de presentar las evidencias, en la elección modal y en los procedimientos de legitimación del propio decir.

El análisis se inscribe, así, en una línea que desplaza la mirada desde una lectura temática hacia un abordaje lingüístico-pragmático del texto teatral. En lugar de considerar el lenguaje como un mero vehículo del conflicto, se lo aborda como su condición de posibilidad. La obra muestra cómo la movilidad social implica también un desplazamiento de registros, y cómo ese corrimiento produce zonas de incomunicación que afectan al vínculo familiar.

A partir de esta hipótesis, el artículo propone un análisis de escenas clave de *M'hijo el doctor* con el objetivo de describir cómo las elecciones gramaticales y discursivas contribuyen a construir mundos incompatibles dentro de un mismo espacio doméstico. Se sostiene que la tragedia reside en la imposibilidad de restituir un marco lingüístico común desde el cual puedan reconocerse padre e hijo.

## **2. La teoría del registro en la lingüística sistémico-funcional**

Como se dijo, el presente trabajo se inscribe en la lingüística sistémico-funcional desarrollada por M. A. K. Halliday, para quien el lenguaje constituye un sistema semiótico social orientado a la producción de significado en contextos específicos de uso (Halliday, 1978; Halliday y Matthiessen, 2014). Desde esta perspectiva, la lengua no se concibe como un inventario de formas, sino como un potencial de opciones que los hablantes activan selectivamente según las condiciones de la situación. Cada texto representa, en este sentido, una instancia particular de elección dentro de ese sistema.

Un principio estructurante del modelo es la estratificación: el significado se organiza en distintos niveles interrelacionados —contexto, semántica, lexicogramática y fonología/grafología—, y cada nivel realiza al anterior (Halliday, 1978). El registro ocupa un lugar central en esta arquitectura, ya que opera como interfaz entre el contexto de situación y los recursos semántico-gramaticales. Permite describir cómo determinadas configuraciones contextuales se correlacionan con patrones relativamente estables de selección lingüística.

Halliday define el registro como la configuración de significados que resulta apropiada para un tipo recurrente de situación social. Esta configuración se modela mediante tres variables contextuales: campo, tenor y modo. Estas variables constituyen parámetros que orientan la activación de recursos gramaticales específicos. El análisis del registro permite, así, pasar del contexto al texto de manera sistemática, sin recurrir a nociones impresionistas de estilo.

### **2.1. Campo: tipo de actividad social y construcción gramatical de la experiencia**

El campo refiere al tipo de actividad social que se desarrolla y al dominio de experiencia que el discurso construye. En términos hallidayanos, esta variable se vincula con la metafunción ideacional, es decir, con los sistemas mediante los cuales el lenguaje representa procesos, participantes y circunstancias (Halliday y Matthiessen, 2014).

Desde el punto de vista gramatical, el campo se realiza, sobre todo, a través del sistema de transitividad: tipos de proceso (materiales, mentales, relacionales, verbales, conductuales y existenciales), selección de participantes (agente, afectado, portador, atributo) y configuración circunstancial. A esto, se suman rasgos como el grado de tecnicidad léxica, la presencia de nominalizaciones y la densidad informativa, que permiten describir cómo se organiza la experiencia en el discurso.

Analizar el campo implica, por lo tanto, identificar qué tipo de acciones o estados se privilegian, qué entidades aparecen como centrales y cómo se distribuye la agencia. Un campo orientado a la acción concreta tiende a activar procesos materiales y participantes humanos explícitos; un campo orientado al conocimiento abstracto privilegia procesos mentales y relacionales, así como construcciones que atenúan o borran la agentividad.

En *M'hijo el doctor*, esta diferencia se observa en la oposición entre el campo construido por Olegario y el que activa Julio. Olegario organiza su decir a partir de procesos materiales (“trabajar”, “hacer”, “dar”), con una representación explícita del agente (“yo”) y una acumulación de acciones pasadas que funcionan como evidencia. Julio, en cambio, privilegia procesos mentales y relacionales (“pensar”, “ser”, “significar”), con formulaciones más abstractas que desplazan el foco desde la acción hacia la interpretación. Esta divergencia ilustra cómo dos campos distintos producen representaciones incompatibles de una misma situación.

## **2.2. Tenor: posicionamiento interpersonal y negociación gramatical de la autoridad**

El tenor designa la dimensión del contexto que refiere a las relaciones sociales entre los participantes: poder relativo, distancia social y alineamiento interactivo (Halliday, 1978). Esta variable se vincula con la metafunción interpersonal y se realiza lingüísticamente mediante el sistema de *MOOD*, la modalidad, los recursos evaluativos y las formas de tratamiento.

El sistema de *MOOD* organiza la cláusula como intercambio: declarativas para ofrecer información, interrogativas para demandarla, imperativas para solicitar acciones o imponer obligaciones. La modalidad introduce grados de certeza (modalidad epistémica) o de obligación e inclinación (modalidad deóntica), permitiendo graduar el compromiso del hablante con lo dicho. Estos recursos constituyen el núcleo gramatical del tenor.

A nivel discursivo, el tenor se manifiesta también en la selección de verbos modales, en la presencia o ausencia de atenuadores, en la explicitación del sujeto hablante y en los procedimientos de evaluación. La combinación de estos elementos permite reconstruir cómo se distribuye la autoridad del decir y qué posiciones quedan disponibles para cada participante.

En *M'hijo el doctor*, el tenor se evidencia en el contraste entre la modalidad deóntica fuerte que emplea Olegario (“tenés que”, “debés”) y la modalidad epistémica que predomina en Julio (“yo pienso que”, “no es así”, “puede ser”). Mientras Olegario construye cláusulas orientadas a imponer obligaciones, Julio formula enunciados evaluativos que desplazan el intercambio hacia el terreno de la interpretación. Esta diferencia revela dos posicionamientos interpersonales codificados, sostenidos por sistemas modales distintos.

## **2.3. Modo: función del lenguaje en la situación y organización textual del mensaje**

El modo refiere al papel que cumple el lenguaje en la situación y al canal de realización. Incluye variables como el grado de interactividad, el nivel de planificación del discurso y la densidad léxica del texto (Halliday, 1978; Halliday y Hasan, 1985). Esta dimensión se vincula con la metafunción textual y permite describir cómo se organiza el mensaje como unidad coherente.

Halliday propone un continuo hablado–escrito para caracterizar configuraciones intermedias entre la oralidad espontánea y la escritura altamente elaborada (Halliday, 1989). En este continuo, el modo puede analizarse a partir de rasgos como complejidad sintáctica, jerarquización informativa y condensación semántica.

Desde esta perspectiva, el teatro presenta una oralidad ficcional construida, en la que conviven segmentos próximos al polo conversacional con otros de mayor elaboración discursiva. En *M'hijo el*

*dotor*, Olegario utiliza estructuras más lineales y repetitivas, mientras Julio introduce razonamientos más extensos y abstractos, con mayor densidad informativa. Estas diferencias de modo se traducen en distintas formas de organizar el mensaje y contribuyen a la heterogeneidad discursiva de la obra.

## **2.4. Registro y metafunciones: articulación teórica**

Campo, tenor y modo no operan como compartimentos aislados. Cada cláusula realiza simultáneamente significados ideacionales, interpersonales y textuales. La correlación entre estas variables contextuales y las metafunciones permite establecer un puente sistemático entre situación y gramática (Halliday y Matthiessen, 2014).

El análisis del registro ofrece, así, un marco teórico robusto para describir cómo configuraciones contextuales específicas se materializa en elecciones lingüísticas observables. En textos dramáticos como *M'hijo el dotor*, esta herramienta permite reconstruir cómo la variación gramatical organiza mundos sociales diferenciados, sin recurrir a interpretaciones psicologizantes ni a lecturas temáticas.

## **3. Una lectura diferente sobre el hablar de los personajes de Florencio Sánchez**

### **3.1. El campo del sacrificio y el campo del mérito: transitividad y construcción de la experiencia**

El análisis del campo en *M'hijo el dotor* exige atender al sistema de transitividad, es decir, al modo en que la cláusula organiza procesos, participantes y circunstancias para representar la experiencia (Halliday y Matthiessen, 2014). En la lingüística sistémico-funcional, la transitividad no se reduce a la presencia de objeto directo, sino que constituye un sistema semántico-gramatical mediante el cual el lenguaje clasifica tipos de proceso y distribuye roles participativos. Los procesos materiales representan acciones y eventos; los mentales, estados de conciencia o percepción; los relacionales, identificaciones o atribuciones; los verbales, actos de habla; los conductuales, comportamientos fisiológicos o psicológicos; y los existenciales, la mera ocurrencia de algo.

En la obra, la distribución diferencial de tipos de proceso permite identificar dos configuraciones de campo contrastivas. Olegario privilegia procesos materiales con agente explícito en primera persona: “trabajé”, “me rompí”, “hice”, “di”, “crié”. Estos verbos activan un campo centrado en la acción concreta y en la transformación material del mundo. La acumulación de procesos materiales construye una secuencia narrativa a la vez que organiza la experiencia como resultado de esfuerzos tangibles. Desde el punto de vista gramatical, la presencia reiterada del sujeto “yo” en posición temática refuerza la agencia y sitúa el origen de los procesos en el hablante.

Por ejemplo, cuando Olegario enuncia una secuencia del tipo “yo trabajé toda mi vida para vos”, la cláusula realiza un proceso material (“trabajé”), con un actor identificado (“yo”) y una circunstancia temporal que intensifica la duración del esfuerzo (“toda mi vida”). La estructura gramatical configura la experiencia como una cadena acumulativa de acciones productivas, cuyo resultado se proyecta sobre un Beneficiario (“vos”). El campo, así, queda construido como economía de acción y consecuencia.

En contraste, Julio activa con mayor frecuencia procesos mentales y relacionales: “yo pienso”, “eso no es así”, “mi vida es otra cosa”. En estos casos, el núcleo del proceso no es una acción transformadora, sino una operación cognitiva o una atribución identitaria. La experiencia se organiza como interpretación y redefinición, más que como acumulación material. En una cláusula como “yo pienso que no es justo”, el proceso mental (“pienso”) introduce una evaluación subjetiva que desplaza la experiencia hacia el plano argumentativo. El campo deja de estar centrado en la acción física y pasa a estructurarse en torno a juicios y conceptualizaciones.

Esta oposición se refuerza en el uso diferencial de nominalizaciones. Mientras el discurso de Olegario tiende a mantener la forma verbal explícita (proceso + agente), el de Julio incorpora formulaciones más abstractas, donde la experiencia se condensa en sustantivos que encapsulan procesos (“mi carrera”, “mi futuro”, “mi decisión”). La nominalización, en términos hallidayanos, incrementa la densidad ideacional y favorece una representación más conceptualizada del mundo. De este modo, el campo del mérito profesional se construye mediante recursos que privilegian la abstracción y la planificación, frente al campo del sacrificio material, articulado en torno a procesos concretos y acumulativos.

El contraste no implica solo la diferencia temática; se trata de dos configuraciones ideacionales distintas. La transitividad permite describir con precisión esta divergencia: predominio de procesos materiales con alta agentividad en un caso; predominio de procesos mentales y relacionales en el otro. La representación de la experiencia no es homogénea; cada personaje activa un campo que organiza de manera específica qué procesos cuentan y cómo se legitiman.

Desde el punto de vista sistémico-funcional, este fenómeno puede interpretarse como una divergencia en la construcción ideacional del mundo. El campo del sacrificio privilegia la causalidad directa entre acción y resultado; el campo del mérito profesional introduce mediaciones conceptuales que reformulan esa causalidad. El conflicto discursivo se materializa en la gramática misma de la experiencia.

La oposición entre estos campos produce, además, efectos de incompatibilidad semántica. Cuando una secuencia de procesos materiales es respondida por una reformulación mental o relacional, la cadena de acciones queda recontextualizada en términos de interpretación. Desde la perspectiva hallidayana, esto implica una reconfiguración del campo: la actividad social que el discurso realiza deja de ser la narración del esfuerzo y se convierte en la evaluación de su significado. La obra permite observar cómo esta alternancia sistemática de tipos de proceso genera una heterogeneidad ideacional que estructura el intercambio.

### **3.2. Tenor y modalidad: sistemas interpersonales en competencia**

Se ha visto que el tenor se define como la dimensión del contexto que modela las relaciones sociales entre los participantes del intercambio: distribución del poder, grados de distancia o cercanía, y expectativas normativas sobre el decir (Halliday, 1978). Esta variable se realiza lingüísticamente mediante la metafunción interpersonal, cuyo núcleo gramatical está constituido por el sistema de MOOD, la modalidad y los recursos de evaluación. A través de estos sistemas, el lenguaje codifica transacciones interpersonales: quién da o demanda información, quién impone o acepta obligaciones, quién evalúa y desde qué posición.

El sistema de MOOD organiza la cláusula como intercambio. Las cláusulas declarativas se emplean prototípicamente para ofrecer información; las interrogativas, para demandarla; las imperativas, para solicitar o exigir acciones. Esta organización no es solo formal: cada tipo de cláusula implica una orientación distinta del hablante hacia el otro. Halliday subraya que toda cláusula constituye un movimiento interactivo que posiciona a los participantes en términos de oferta y demanda.

La modalidad complementa este sistema al introducir grados de certeza, probabilidad, obligación o inclinación. La modalidad epistémica expresa compromiso cognitivo (“creo”, “puede ser”, “seguro”), mientras que la modalidad deóntica codifica obligación, permiso o voluntad (“tener que”, “deber”, “querer”). Estas elecciones permiten graduar la fuerza del enunciado y constituyen un mecanismo central para la construcción del tenor. A esto se suman recursos evaluativos que manifiestan actitudes y juicios, y que permiten al hablante alinearse o distanciarse de lo dicho.

En *M'hijo el doctor*, el tenor se configura a partir de una distribución asimétrica de estos recursos. Olegario privilegia cláusulas imperativas y declarativas con modalidad deóntica fuerte. Expresiones del tipo “tenés que entender”, “debés acordarte”, “no podés hacer eso” activan un patrón interpersonal orientado a la imposición normativa. Desde el punto de vista gramatical, estas formulaciones combinan imperativos explícitos o declarativas modalizadas con verbos de obligación, lo que sitúa al hablante en una posición de autoridad discursiva.

Julio, en cambio, recurre a cláusulas declarativas con modalidad epistémica. Sus intervenciones incluyen estructuras como “yo pienso que...”, “no es así...”, “puede ser, pero...”, que desplazan el intercambio hacia el terreno de la evaluación y la argumentación. En lugar de formular obligaciones, Julio introduce interpretaciones. Gramaticalmente, esto se traduce en un aumento de procesos mentales (“pensar”, “creer”), operadores modales de probabilidad y construcciones concesivas que atenúan la fuerza directiva del enunciado.

Esta diferencia revela dos configuraciones interpersonales contrastivas. Olegario construye el tenor mediante actos de demanda de conducta, mientras que Julio lo construye mediante ofertas de interpretación. La oposición no es psicológica: está codificada en la gramática del intercambio. Desde la perspectiva hallidayana, se trata de dos sistemas de MOOD activados de manera diferencial: uno orientado al intercambio de bienes simbólicos (obediencia, reconocimiento), otro al intercambio de información y evaluación.

La polaridad también cumple un papel relevante. Olegario formula negaciones categóricas (“no es así”, “no puede ser”), que refuerzan el carácter absoluto de sus enunciados. Julio, por su parte, introduce con frecuencia estructuras concesivas (“puede ser..., pero...”) que relativizan la oposición y reconfiguran el terreno argumentativo. Estas elecciones permiten observar cómo la negociación del sentido se desplaza desde la obligación hacia la interpretación.

Desde el punto de vista evaluativo, el discurso de Olegario se apoya en juicios implícitos anclados en normas morales (“lo que corresponde”, “lo justo”), mientras que Julio introduce evaluaciones más explícitas y racionalizadas. En términos sistémico-funcionales, esto puede describirse como una diferencia en el modo de realizar la actitud: uno privilegia evaluaciones presupuestas, el otro evaluaciones formuladas como opinión.

El análisis del tenor muestra, así, que el conflicto se articula en sistemas interpersonales en competencia. La modalidad deóntica y la modalidad epistémica no coexisten armónicamente: cada una instala un marco distinto para la interacción. Cuando Olegario formula obligaciones y Julio responde con evaluaciones, se produce un desajuste estructural en el intercambio. La cláusula deja de funcionar como unidad de negociación compartida y pasa a operar como afirmación unilateral.

### **3.3. Modo y organización textual: densidad discursiva y progresión temática**

Como se dijo, en la teoría sistémico-funcional, el *modo* refiere al papel que cumple el lenguaje en la situación y al canal de realización del discurso. Esta variable incluye parámetros como el grado de interactividad, el nivel de planificación del mensaje y la densidad léxica del texto (Halliday, 1978; Halliday y Hasan, 1985). El modo se vincula con la metafunción textual, es decir, con los recursos que permiten organizar el mensaje como una unidad pertinente en un contexto determinado.

Halliday (1989) propone analizar el modo a partir de un continuo hablado–escrito, que describe configuraciones intermedias entre la oralidad espontánea y la escritura elaborada. En el polo hablado, predominan estructuras lineales, baja densidad léxica y dependencia del contexto inmediato; en el polo escrito, se observa mayor condensación informativa, complejidad sintáctica y autonomía textual. Esta distinción no se basa en el canal físico y en la forma de organización del significado.

Desde el punto de vista gramatical, el modo se realiza mediante sistemas que regulan la organización de la información: tematización, progresión temática, complejidad clausal, uso de subordinación y recursos de cohesión. También intervienen rasgos como la presencia de elipsis, repeticiones y reformulaciones, típicos de configuraciones más próximas al polo conversacional, frente a estructuras jerarquizadas y nominalizadas, más frecuentes en textos elaborados.

En el teatro, el modo presenta una configuración particular: se trata de oralidad ficcional cuidadosamente construida. En *M'hijo el doctor*, esta oralidad no es homogénea. Olegario se aproxima al polo hablado del continuo: sus intervenciones se caracterizan por cláusulas breves, escasa subordinación y reiteración de núcleos léxicos (“trabajar”, “hacer”, “dar”), lo que produce una progresión temática basada en la acumulación de acciones. Desde el punto de vista textual, el Tema suele coincidir con el sujeto explícito (“yo”), lo que refuerza la linealidad del discurso.

Julio, en cambio, se desplaza hacia configuraciones más cercanas al polo escrito. Sus parlamentos presentan mayor complejidad sintáctica, uso de subordinadas y segmentos argumentativos encadenados. La densidad léxica aumenta mediante nominalizaciones (“mi carrera”, “mi futuro”, “mi decisión”) que condensan procesos en entidades abstractas. Estas elecciones reorganizan el modo: el discurso deja de apoyarse en la inmediatez conversacional y adopta una forma más planificada y conceptual.

Este contraste se observa también en la gestión de la información. Olegario construye la progresión temática mediante la reiteración experiencial: cada cláusula retoma la anterior y añade un nuevo proceso material, produciendo una secuencia aditiva. Julio, por su parte, introduce retematizaciones que desplazan el foco hacia evaluaciones generales. Mientras el primero mantiene la continuidad temática en torno al esfuerzo, el segundo reorganiza el mensaje alrededor de categorías abstractas. Desde la perspectiva sistémico-funcional, esto implica dos modos distintos de estructurar el texto.

La diferencia de modo se hace visible, además, en el uso de conectores y marcadores discursivos. Olegario tiende a encadenar cláusulas mediante yuxtaposición o coordinación simple, característica de configuraciones próximas al polo hablado. Julio incorpora conectores concesivos y explicativos (“pero”, “porque”, “aunque”) que articulan relaciones lógicas más explícitas. Estas elecciones aumentan la complejidad textual y refuerzan la orientación argumentativa de su discurso.

El resultado es una heterogeneidad modal que atraviesa la interacción. La alternancia entre segmentos de baja y alta densidad informativa genera quiebres en la cohesión textual. Cada personaje organiza el mensaje desde un modo diferente, lo que dificulta la construcción de una progresión temática compartida. Desde el punto de vista hallidayano, el intercambio deja de sostener una textura común: las cláusulas no se integran en una macroestructura coherente, sino que funcionan como bloques autónomos.

El análisis del modo permite, así, describir cómo la variación en densidad léxica, complejidad sintáctica y organización temática contribuye a producir una fragmentación discursiva. Se trata de configuraciones textuales distintas, asociadas a campos y tenores divergentes. La obra exhibe con claridad cómo estas diferencias de modo se inscriben en la gramática del diálogo y participan en la construcción del conflicto.

### **3.4. Registro y metafunciones: articulación del conflicto en la gramática**

La descripción precedente de campo, tenor y modo permite observar que las diferencias discursivas entre Olegario y Julio no operan de manera aislada. Cada cláusula realiza simultáneamente significados ideacionales, interpersonales y textuales, y es esta coocurrencia la que configura el registro como un sistema integrado. En términos hallidayanos, campo, tenor y modo se corresponden con las

metafunciones ideacional, interpersonal y textual, aunque toda realización lingüística activa las tres de manera conjunta (Halliday, 1978; Halliday y Matthiessen, 2014).

Desde esta perspectiva, el registro no puede entenderse como la suma de rasgos independientes, sino como una configuración consistente de elecciones semántico-gramaticales. El campo orienta la selección de tipos de proceso y la organización de la experiencia; el tenor regula la modalidad, el tipo de cláusula y la evaluación; el modo condiciona la densidad informativa y la progresión textual. La articulación de estas dimensiones permite describir cómo un texto construye mundos sociales específicos mediante patrones recurrentes de selección.

En *M'hijo el doctor*, esta integración se manifiesta con claridad. El campo del sacrificio material se realiza a través de procesos materiales con alta agentividad; ese mismo patrón ideacional se articula con un tenor deóntico, que privilegia imperativos y obligaciones explícitas, y con un modo próximo al polo hablado, caracterizado por estructuras lineales y baja densidad léxica. De manera paralela, el campo del mérito profesional se realiza mediante procesos mentales y relacionales; este patrón ideacional se asocia a un tenor epistémico, orientado a la evaluación y la interpretación, y a un modo más elaborado, con mayor complejidad sintáctica y densidad informativa.

Lo relevante es que estas configuraciones no se alternan libremente: cada personaje mantiene una coherencia interna entre campo, tenor y modo. Las elecciones ideacionales, interpersonales y textuales se refuerzan mutuamente, produciendo registros más o menos estables. Desde el punto de vista sistémico-funcional, puede decirse que cada uno activa un conjunto distinto de probabilidades dentro del sistema lingüístico. El conflicto emerge de la coexistencia de estos registros incompatibles en un mismo espacio discursivo.

Esta incompatibilidad se vuelve visible en la interacción. Cuando un proceso material formulado desde un campo experiencial es respondido con una reformulación mental desde un campo interpretativo, se produce un desajuste ideacional. Cuando una demanda deóntica recibe como respuesta una evaluación epistémica, se produce un desajuste interpersonal. Cuando una progresión temática basada en acumulación es interrumpida por una reorganización abstracta del mensaje, se produce un desajuste textual. Cada uno de estos movimientos puede describirse gramaticalmente; juntos configuran una fractura del registro.

Desde el modelo de Halliday, este fenómeno puede conceptualizarse como ruptura de la coherencia contextual. El intercambio deja de sostener una configuración compartida de campo, tenor y modo, y pasa a operar como superposición de registros divergentes. La cláusula funciona como realización de marcos semánticos distintos. El lenguaje, en lugar de articular la interacción, expone la heterogeneidad estructural de los sistemas de significado activados.

Este punto resulta central para el análisis: el conflicto se localiza en la gramática que organiza la experiencia, la relación y el mensaje. La teoría del registro permite describir con precisión cómo esa gramática construye posiciones discursivas estables y cómo la imposibilidad de alinearlas produce una discontinuidad sistemática en el intercambio.

El marco sistémico-funcional muestra que *M'hijo el doctor* no dramatiza solo una diferencia de perspectivas, sino una divergencia de registros. Campo, tenor y modo se articulan en configuraciones contrastivas que organizan la experiencia, distribuyen la autoridad del decir y estructuran el texto de maneras incompatibles. Esta articulación ofrece una base teórica sólida para comprender el conflicto como fenómeno lingüístico, inscripto en patrones de selección gramatical que configuran mundos sociales distintos dentro del mismo espacio dramático.



#### 4. La fractura del registro como principio estructural del texto dramático

El análisis precedente permite sostener que la heterogeneidad de registros en *M'hijo el doctor* no constituye un efecto colateral del realismo, ni una mera reproducción mimética de hablas sociales diversas. Se trata, por el contrario, de un principio compositivo que organiza la arquitectura dramática del texto. La distribución diferencial de campo, tenor y modo en las voces de Olegario, Julio, Mariquita y Jesusa responde a una construcción deliberada de personajes a través del lenguaje: cada figura se define por un sistema estable de elecciones lingüísticas.

Entonces, la dramaturgia de Sánchez puede leerse como una dramaturgia de registros. El autor modela mundos discursivos. Olegario se construye mediante una gramática de la acción y de la obligación; Julio, mediante una gramática de la interpretación y del proyecto individual; Mariquita y Jesusa, desde registros que oscilan entre la mediación doméstica y la subordinación funcional, con elecciones que las sitúan en posiciones discursivas específicas dentro del entramado familiar. Estas voces no son intercambiables: cada una porta una configuración propia de procesos, modalidades y organización textual.

La conciencia compositiva se advierte en la consistencia interna de cada personaje. Olegario sostiene de manera consistente un campo dominado por procesos materiales, un tenor deóntico y un modo próximo al polo hablado. Julio mantiene, también de forma sistemática, un campo mental-relacional, un tenor epistémico y un modo más elaborado, con mayor densidad informativa. Mariquita introduce movimientos de atenuación y reformulación, con modalidades más débiles y estrategias de mediación discursiva; Jesusa aparece asociada a enunciados breves, funcionales, con escasa elaboración sintáctica, que la inscriben en un registro subordinado y operativo. Estas regularidades no son accidentales: constituyen patrones de caracterización lingüística.

Este procedimiento sitúa a Sánchez dentro de una tradición moderna del drama, en la que el personaje deja de definirse solo por rasgos psicológicos o morales y pasa a construirse por su decir. La identidad se vuelve discursiva. Cada voz está configurada por un conjunto de probabilidades gramaticales: qué tipos de proceso activa, qué modalidades privilegia, cómo organiza la información. La obra no presenta personas que hablan distinto; presenta registros que chocan.

En este punto, la fractura del registro se convierte en un principio estructural del texto. La escena dramática funciona como espacio de superposición de sistemas incompatibles. Las réplicas exhiben la imposibilidad de alineamiento. El diálogo se sostiene formalmente, pero carece de una base contextual compartida: no hay coincidencia en el campo, no hay acuerdo en el tenor, no hay continuidad en el modo. Desde el punto de vista sistémico-funcional, podría decirse que la textura del texto se construye a partir de la dislocación.

Esta estrategia compositiva tiene consecuencias estéticas precisas. El conflicto no se concentra en un momento puntual, sino que se distribuye en la gramática del intercambio. Cada intervención reactiva la divergencia. La obra no necesita recurrir a grandes gestos dramáticos para producir tensión: la tensión está incrustada en la selección de verbos, en la modalidad, en la tematización. El enfrentamiento se renueva cláusula por cláusula.

Resulta significativo que esta fractura no se limite al eje padre-hijo. Mariquita intenta articular registros mediante formulaciones conciliadoras, pero su decir queda atrapado entre dos lógicas incompatibles. Jesusa, por su parte, permanece en un registro funcional que la excluye del espacio argumentativo. Sánchez construye así un sistema polifónico donde cada personaje ocupa una posición discursiva específica, y donde la desigualdad se realiza lingüísticamente.

*M'hijo el doctor* puede leerse como una puesta en escena del desajuste entre registros sociales en una sociedad en transición. Pero ese desajuste no se presenta como trasfondo sociológico: se encarna en la

materialidad verbal del drama. La lengua se convierte en el lugar donde se inscribe el cambio histórico, y la escritura teatral opera como dispositivo de observación de ese cambio.

La fractura del registro se percibe como una operación estética consciente. Florencio Sánchez construye el conflicto mediante la organización diferencial de las voces, haciendo del lenguaje el núcleo estructural del drama. El texto no solo dice el conflicto: lo compone.

## 5. La gramática como forma del drama

El recorrido analítico realizado permite sostener que *M'hijo el doctor* organiza su conflicto en el plano temático, pero también en la estructura misma del discurso. La divergencia entre los personajes se manifiesta de manera sistemática en la configuración del registro: en los tipos de proceso que construyen la experiencia, en los sistemas modales que distribuyen la autoridad del decir y en la organización textual que regula la progresión del intercambio. Campo, tenor y modo no funcionan como categorías descriptivas externas, sino como principios que permiten reconstruir la arquitectura lingüística del drama.

La teoría del registro de Halliday ofrece un marco adecuado para este tipo de lectura, ya que permite vincular de manera rigurosa contexto social y elección gramatical. La fractura entre configuraciones ideacionales, interpersonales y textuales se vuelve observable en la materialidad de la cláusula. El conflicto, en consecuencia, deja de interpretarse exclusivamente como oposición de valores y puede describirse como incompatibilidad estructural entre sistemas de selección lingüística.

El análisis de la transitividad mostró que la representación de la experiencia se organiza a partir de tipos de proceso divergentes: predominio de procesos materiales con alta agentividad en el discurso de Olegario; predominio de procesos mentales y relacionales en el de Julio. El examen del tenor permitió identificar configuraciones interpersonales distintas, sostenidas por modalidades deónticas fuertes en un caso y epistémicas en el otro. El estudio del modo reveló diferencias en densidad léxica, complejidad sintáctica y progresión temática que refuerzan la heterogeneidad textual. Estas dimensiones no operan de manera aislada: se articulan en registros coherentes que caracterizan cada voz.

Desde una perspectiva literaria, este hallazgo permite reconsiderar la técnica dramática de Florencio Sánchez. La caracterización de los personajes no depende de rasgos psicológicos o argumentales, sino de la construcción sistemática de sus modos de decir. La identidad se configura como efecto de regularidades lingüísticas sostenidas a lo largo del texto. La obra exhibe una conciencia compositiva que organiza el conflicto en la gramática misma del intercambio.

El aporte del presente trabajo radica, por lo tanto, en desplazar la lectura desde una interpretación sociológica hacia una descripción lingüística de la estructura dramática. La teoría sistémico-funcional se aplica aquí como herramienta que permite visibilizar patrones de selección que ya operan en el texto. El conflicto se revela como fenómeno discursivo antes que como simple enfrentamiento ideológico.

En este sentido, *M'hijo el doctor* puede entenderse como una dramaturgia del registro. La coexistencia de configuraciones incompatibles de campo, tenor y modo tematiza la transformación social y la inscribe en la organización del lenguaje. La fractura no se limita a la historia representada: atraviesa la textura misma del diálogo. El drama se sostiene, así, en la tensión entre registros que no logran alinearse, y esa tensión constituye su principio estructural.

Este enfoque abre una vía para futuras investigaciones que articulen análisis literario y teoría lingüística funcional, mostrando que la variación gramatical no es un adorno estilístico, sino un componente constitutivo de la forma dramática. La lengua no acompaña el conflicto: lo produce.

## Referencias bibliográficas

- HALLIDAY, MICHAEL ALEXANDER KIRKWOOD, *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*. London, Edward Arnold. 1978.
- HALLIDAY, MICHAEL ALEXANDER KIRKWOOD, *Spoken and written language*. Oxford, Oxford University Press, 1989.
- HALLIDAY, MICHAEL ALEXANDER KIRKWOOD Y RUQAIYA HASAN, *Language, context, and text: Aspects of language in a social-semiotic perspective*. Victoria, Deakin University Press, 1985.
- HALLIDAY, MICHAEL ALEXANDER KIRKWOOD Y CHRISTIAN MATTHIESSEN, *Halliday's Introduction to Functional Grammar*. London, Routledge, 2014
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *M'hijo el doctor*. Buenos Aires, Colihue, 2003.

Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil  
Facultad de Humanidades - Universidad de la República  
[silvia.antunezrv@gmail.com](mailto:silvia.antunezrv@gmail.com)

Si partimos del principio borgiano de la biblioteca como metonimia del conocimiento y a su vez, del libro como sinécdoque capaz de contener la biblioteca entera, entramos en el territorio infinito de juegos y restricciones que el escritor G. Pérec describe: “Como los bibliotecarios borgianos de Babel, [...] oscilamos entre la ilusión de lo acabado y el vértigo de lo inaprehensible” (Pérec, 2003, p. 41).<sup>1</sup>

Las redes que conectan y que encauzan esta biblioteca, que cada uno de nosotros desconfigura y reconfigura al contacto de nuevas lecturas y hallazgos, son también lo que U. Eco llamó *enciclopedia personal*, cuando en *Lector in fabula* (1993) expone la capacidad del lector a suplir los vacíos de la historia con su cooperación, lo que le permite actualizarla.

La cooperación entre los textos puede revestir distintas formas; varias de ellas son exploradas a través de las operaciones de transtextualidad que expone Genette (1982). Allí desarrolla la noción de *palimpsesto*, ese pergamino reutilizable del que se van borrando las inscripciones para dar lugar a las nuevas, pero que conserva en su transparencia, las huellas de las anteriores. Entre los vínculos transtextuales planteados por Genette, la intertextualidad, entendida como “relación de co-presencia entre dos o varios textos” (1982, p. 8)<sup>2</sup> es con seguridad la operación más practicada a través de la cita, aunque esta contenga a su vez, ciertos matices, como el préstamo, el plagio, la alusión o la referencia. Recuerda A. Compagnon (1979),

¿acaso estoy en condiciones de recordar y de enunciar el origen de las unidades que no son citas?  
[...] El trabajo de la escritura es reescritura desde que intenta convertir elementos separados y discontinuos en un continuum coherente [...] toda escritura es collage y glosa, cita y comentario.  
(p. 32)<sup>3</sup>

Aplicado al teatro, estos vínculos cooperativos revisten distintas posibilidades; pueden responder a una misma poética abstracta o archipoética, entendiendo por ellas “modelos lógicos, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética” (Dubatti, 2011, p. 126). Pero pueden además contener citas de diversa índole, en calidad de texto, y de su condición primordial de *tejido*, retomando la definición de J. Kristeva: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1969, p. 85).<sup>4</sup>

Este trabajo proviene de una tesis realizada sobre *Florencio Sánchez y la poética naturalista francesa*, en la que se desarrolla el vínculo con los autores franceses de fines del siglo XIX, desde la perspectiva del Teatro Comparado. La investigación comprende un estudio cartográfico del teatro francés en Montevideo del que se tomarán algunos datos concretos en este ensayo.

Aunque no vamos a revisar la biblioteca física ya perdida de este autor, se podrán deducir de sus lecturas varios aspectos de su *enciclopedia personal*, utilizando como llave de acceso, los intertextos encontrados.

---

1 Traducción propia y original.

2 Traducción propia y original.

3 Traducción propia y original.

4 Traducción propia y original.

Un autor de la crítica genética, rama que se interesa por la génesis de la obra, ofrece una clasificación entre los distintos libros que anteceden y nutren la creación literaria: obra documento, obra modelo, obra matriz, obra espejo y obra rudimento (Mitterand 1998).

Interesa retomar oportunamente algunas de estas categorías, para trasladarlas al teatro.

Del mismo modo que el lector modelo es capaz de actualizar el texto y de cooperar con él rellenando las lagunas, tanto con la información que brinda el texto como con la información que no se menciona, Dubatti (2022) traslada esta categoría, fusionándola con la de lector implícito de W. Iser (1987) y establece la figura del *espectador modelo* dentro de su tipología de los espectadores.

El espectador modelo sería entonces aquél capaz de actualizar, decodificar y rellenar los espacios vacíos de una obra a la que asiste. Tanto el “lector modelo” como el “autor modelo”, constituyen estrategias textuales.

¿Qué pasa entonces si trasladamos esta tipología al teatro de Florencio Sánchez en el momento en que se estrenaron sus obras? En suma, ¿Qué le dice Sánchez al espectador modelo de su época?

### Estudio de un caso triangular: *Los muertos*, *La gente honesta* y *Los curdas*

Se tomará el caso de tres obras interconectadas, estudiadas en la mencionada investigación; *Los muertos*, *La gente honesta* y *Los curdas* que comparten el mismo tema de divorcio y adulterio, a la vez que presentan todas ellas, la figura del triángulo amoroso.

La primera en aparecer cronológicamente es *La gente honesta* que fue publicada en Rosario en 1902 y censurada, por lo que no se pudo estrenar. Sánchez la reescribe unos años más tarde y la llama *Los curdas*, que se estrena en 1907 en Buenos Aires.

En el caso de estas obras, casi idénticas a primera vista, puede decirse que el espectador modelo lo conforman las parejas burguesas que acuden al teatro a divertirse, tal como lo hacen los personajes dentro de la obra.

Estas parejas podían estar compuestas por personas enamoradas, pero también por jóvenes *calaveras* que, al igual que en las obras de Sánchez, están casados o comprometidos y salen a emborracharse y a divertirse con amigos y prostitutas, para después fingir con sus mujeres. Ellas, hacen la vista gorda por falta de opciones, con lo cual, la hipocresía se convierte en un rasgo constitutivo de sus vínculos.

Lo interesante, en la obra *La gente honesta*, es que, a pesar del tono ligero de comedia, adopta una dirección muy clara que es la reivindicación del divorcio. Esto es bien visible en el primer cuadro, en las tres primeras escenas que conforman un crescendo.

El punto culminante de tensión es la carta que recibe Luisa, que está dirigida a Ernesto pero que ella abre, trasgrede las normas y se entera del plan de juerga con prostitutas que tiene él con sus amigos y que implica también a Adolfo, el novio de su hermana Adela. Adela, encarna el sentido común y es la hermana sensata que hasta ese momento estuvo intentando disuadirla de sus ideas de divorcio.

Entonces tiene lugar el momento de mayor tensión porque llegan los hombres y por iniciativa y habilidad de Adela, se genera un plan de salida alternativo al de la juerga que los otros ignoran. El planteo de esta situación es en este punto, claramente *vodevilesco*, e incluye el aparte del personaje dirigiéndose al público, absolutamente contrario al teatro naturalista.

ERNESTO. - ¡Caramba, y yo que he tardado tanto! Pero esta política lo absorbe a uno por completo. Felizmente pronto terminará todo y podré volver de nuevo a la vida amable del hogar al lado de este tesoro que tanto quiero

LUISA. - ¡Farsante!

M. EMILIA. - Y usted, Adolfo, ¿también anda metido en esas cosas?

ADOLFO. - Acompaño a Carlos. Precisamente venimos de dirigir los arreglos del teatro para la reunión del diez

ADELA. - A propósito de teatro, hace una porción de noches que no nos llevas, Ernesto.

ERNESTO. - Es cierto. ¿Qué dan esta noche en el Politeama?

ADELA. - No lo sé, pero aquí podemos ver en “La Época”. (*Leyendo.*) Divorcios. Comedia de Dumas. ¿Vamos? (Sánchez, *La gente honesta*, 1964, p. 40)

Como puede verse, hay una insistencia con el tratamiento del tema del divorcio por parte de las mujeres y una insistencia con el fingimiento y el engaño, casi placentero, por parte de los hombres. Llama la atención la mención de una obra y de un autor en particular.

### Intertextualidad

Frente a esta explicitación ¿Cómo puedo saber si esta mención a Dumas es relevante o no? ¿Si esta presencia textual es, como diría Barthes un texto por goce o una estrategia textual?

Para eso es necesario ubicarse, ya no en el lugar del espectador modelo del que hablamos antes que coopera con el autor, sino en el lugar del espectador histórico, tomando nuevamente la tipología de Dubatti (2022), teniendo en cuenta que: “El espectador está inseparablemente asociado a los desarrollos y concepciones del campo teatral de su tiempo. En una mutua incidencia histórica, el espectador moldea el campo teatral y el campo teatral lo moldea”. Es decir que, en definitiva, tanto para entender al espectador histórico como para entender al espectador modelo con sus expectativas particulares, es imprescindible determinar cuál era exactamente el repertorio de obras de teatro que veían.

Para ello, servirá de apoyo la Cartografía del teatro francés en Montevideo<sup>5</sup> antes mencionada; allí se confirma que Dumas hijo era uno de los autores más representados de la época, autor de *La dama de las camelias*. Sin embargo, al investigar a Dumas hijo se constata que no tiene ninguna obra llamada *Divorcios*, aunque posee varios textos escritos sobre esta cuestión y fue considerado un gran impulsor del divorcio en Francia, a pesar de que al mismo tiempo tenía una postura francamente misógina. Del conjunto de su obra se desprende una pieza central, vinculada al divorcio y al adulterio femenino: *La femme de Claude* traducida como *La mujer de Claudio*.

Por otra parte, salta a la vista otro autor francés: Victorien Sardou, de los más representados junto con Dumas hijo, que tiene una obra titulada *Divorciémonos* que ha sido estrenada innumerables veces en Montevideo.

Por ejemplo, esta obra de Sardou se estrena en París en 1880 y en Montevideo el estreno se produce en 1881 por la Compañía francesa de Victor Langon. Luego el mismo año, también la representa la Compañía italiana Tessero-Morelli. En 1883 la trae nuevamente otra compañía francesa, Ricquier y en 1885 la encontramos en el repertorio de Eleonora Duse. Por cierto, esta diva italiana es también quien estrena la polémica obra de Dumas hijo: *La mujer de Claudio*. Ambas obras surgieron en el contexto del debate sobre la ley del divorcio en Francia y reflejan de distinta manera, las inquietudes, las contradicciones, los temores y las expectativas del público. En los años siguientes, e incluso a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, *Divorciémonos* de Sardou se siguió representando de forma ininterrumpida. Puede decirse que era parte constitutiva de un repertorio francés que se había instalado en la región.

En cuanto a Dumas hijo, si bien era extremadamente popular, las obras habitualmente representadas no incluían a *La mujer de Claudio*, que solo fue representada puntualmente. Sin embargo, había conocimiento de las publicaciones y debates en los que participaba este autor, tanto en Montevideo como en la región.

---

<sup>5</sup> Dicha cartografía, forma parte de la tesis *Florencio Sánchez y la poética naturalista francesa*, de quien suscribe (ver en las Referencias bibliográficas).

Queda entonces confirmado que la intención de Sánchez al mencionar “Divorcios, comedia de Dumas” es un intertexto por partida doble, que denota co-presencia de otros textos; las obras de Dumas hijo y de Sardou.

También es importante mencionar que cuando Sánchez alude a la obra de Dumas hijo, moviliza un discurso sobre la mujer al que cuestiona. Ese discurso está presente en *Los muertos* cuando Amelia le dice a Lisandro: ¡Matáme! Es un intertexto de la obra *La femme de Claude* de Dumas hijo, en la que el protagonista mata de un tiro a su mujer adúltera. Este final había sido previamente expuesto por el autor en un texto anterior; *L’homme femme* (1872) dónde la reflexión sobre la situación de Césarine, su protagonista adúltera, da lugar a un análisis sobre la mujer, en la que proyecta miedos y peligros. Esto llevará a la ejecución de la protagonista tras la expresión de su sentencia: ¡Mátala!

si no queriendo oírte más, ni como esposo, ni como padre, ni como dueño, si no solamente abandona tus hijos, sino que se va con el primero que pasa, trayendo a otros a la vida que continuarán su raza maldita, si nada puede impedir que prostituya tu nombre con su cuerpo [...] declárate juez y ejecutor de esta criatura. No es una mujer, es puramente animal, es la hembra de Caín: ¡mátala! (A. Dumas hijo, *L’homme-femme*, 1872, p. 176)<sup>6</sup>

Debe recordarse, aunque la misoginia de este autor es flagrante, que Dumas hijo era favorable al divorcio, a pesar de sus visibles contradicciones.

Volviendo a Sánchez, en *Los muertos*, Lisandro que es el protagonista alcohólico que arruinó a su familia, viene a visitar a su mujer y a su hijo, sintiéndose culpable, le trae un regalo al chico e intenta reconciliarse con su mujer, hasta que se da cuenta de que Amelia está con otro hombre, lo que desencadena su rabia. Es entonces cuando le dice:

LISANDRO (Exasperado.) ¡Dios!... ¡Dios!... (Después de una pausa.) Decime... ¿Y si yo te matase?

AMELIA ¡Mátame!... Sería lo único que te quedara por hacer; completar la obra... ¡Estarías en tu derecho, desde que sos el marido!... A ustedes les permite toda la ley, la sociedad y qué sé yo, hasta la religión. (Sánchez, *Los muertos*, 1964, p. 243)

Como podemos ver, mientras en *Los muertos* está presente el intertexto en su expresión genuina con el par “¡Matáme!” / “¡Mátala!””, en *La gente honesta* el intertexto se da de forma indirecta mediante la mención del autor: “Divorcios. Comedia de Dumas. ¿Vamos?”. En *Los curdas* solo se encuentra una huella de estas obras, aunque sin mención explícita, cuando Adela dice: “Esta noche hay dos estrenos en el Rivadavia. ¿Nos llevas, Carlos?”. De esta forma acentúa la dualidad que se hace presente en la obra, e indica un vacío que el espectador deberá rellenar y en el caso de *La gente honesta*, deberá corregir. La doble mención deja a la vista las implicancias de cada autor; es decir tanto la escuela del vaudeville y de la comedia francesa característica de Sardou, como el drama de Dumas hijo con toda la carga que conlleva, evocando años de arduo debate sobre el divorcio, el adulterio y la libertad de la mujer.

Si retomamos aquella clasificación de los distintos tipos de obras de la crítica genética de Mitterand, que habíamos mencionado al principio de este trabajo, recordamos las posibles variantes: obra documento, obra modelo, obra matriz, obra espejo y obra rudimento. Entre todas las obras que están presentes en la gestación de una nueva, podríamos evocar *Divorciémonos* de Sardou y *La femme de Claude* de Dumas hijo como obras-modelo, más precisamente como contra-modelos. Mitterand afirma que “el modelo es también un contra-modelo” (1998, p. 49). El contra-modelo que representa Sardou es el de la comedia burguesa, visible en *La gente honesta* desde el punto de vista formal, ya que la obra de Sánchez comienza como una comedia ligera, con una entrada en ficción dinámica y ágil para luego transformarse y degenerar en algo totalmente opuesto a la comedia burguesa tradicional.

---

<sup>6</sup> Traducción propia y original.

Los dos contra-modelos se encarnan en los dos autores franceses más representados del período 1880-1910: Sardou y Dumas hijo.

Por otra parte, el contra-modelo que representa Dumas hijo es el del drama frío con lecciones de moral, alejado de la realidad, incapaz de ponerse en la piel de sus personajes que padecen una suerte de deshumanización. Quedan al servicio del pensamiento moral y filosófico del autor que pasa por alto sus dramas particulares. Puede verse en el contenido de las obras de Sánchez sobre el divorcio, principalmente en el drama *Los muertos* dónde Amelia dice la réplica que hemos mencionado anteriormente: “¡Mátame!..¡Estarías en tu derecho, desde que sos el marido!... A ustedes les permite todo la ley, la sociedad y qué sé yo, hasta la religión” (1964, p. 243). Además de la denuncia, de la reivindicación del autor que se pone claramente del lado de la mujer, Sánchez se opone al ¡*Mátala!* de Dumas hijo. La afirmación desesperada del personaje de Amelia y toda la obra en general son una respuesta a Dumas hijo y a todo un discurso patriarcal oficial, que imperó durante mucho tiempo. Exponer la situación del adulterio femenino desde el ángulo de la mujer, que se apropia de la amenaza masculina y la invierte con el “¡Matáme!” que deja al descubierto la impunidad del hombre, era una postura clave porque iba moldeando la opinión del público y Sánchez lo sabía. Estos debates tenían lugar al mismo tiempo en que se estaban votando las leyes, por lo tanto las obras que se estrenaban y que tocaban el tema no eran intrascendentes. En este punto, confirmamos lo que dice Dubatti (2022) sobre el espectador histórico que vive la coyuntura de ese momento determinado: “En una mutua incidencia histórica, el espectador moldea el campo teatral y el campo teatral lo moldea”.

### **Dumas hijo en un proyecto de ley del divorcio, en Uruguay**

Tan cierto es esto, que la tristemente célebre frase de Dumas hijo, ¡*Mátala!*, constituye no un intertexto sino una cita, en el primer proyecto de ley del divorcio que se presenta en Uruguay. Lo redacta Setembrino Pereda en 1902, precisamente el mismo año en que Sánchez publica *La gente honesta*, y llama la atención la cita directa a la obra de Dumas hijo. Dice el proyecto de ley, lo siguiente:

cuando [...] el esposo reclame de la ley un derecho, la ley solo podrá responderle con la sombría palabra de Alejandro Dumas: “¡*mátala!*”.

¡MÁTALA!

Sí, ¡*mátala!* Dicen las leyes, ¡*mátala!* La conciencia de los hombres honrados; pero esas leyes, esa sociedad, esas conciencias honradas, olvidan que un delito no justifica otro delito ante la sana moral, y que es preferible a manchar las manos con sangre, arrojar para siempre del hogar a la mujer indigna, romper los sagrados lazos que a ella ataban su corazón y su destino, arrancarle un nombre que no supo respetar y honrar. (Setembrino Pereda, *El Divorcio*, Montevideo, 1902, p. 14)

Y agrega más adelante, a favor del divorcio: “¿No es más sencillo, más legítimo, menos escandaloso, más edificante para la sociedad deshacer en esta forma un hogar desmantelado e impuro, que recurriendo a medios extremos criminales?” (1902, p. 14).

Resulta muy atractivo, desde los estudios teatrales y el Teatro Comparado, constatar la incidencia que tenía el teatro en la vida; a tal punto de encontrar una cita explícita de un dramaturgo francés en un proyecto de ley uruguayo. Esto demuestra la relevancia que tenía el teatro francés durante ese período. Además constituye un eco de lo ocurrido en Francia unos cuantos años antes, dónde también hubo dramaturgos que participaron activamente en la revisión de la legislación vinculada al divorcio.

Estas relaciones tan estrechas y determinantes entre el contexto histórico y las obras también justifican las tres variantes sobre el tema del divorcio y del adulterio que forjó Sánchez, en primer término, como consecuencia de la censura que padeció *La gente honesta*. Las tres obras conforman dos núcleos; por un



lado, *La gente honesta* y su reescritura *Los Curdas* en clave de comedia y por otro lado *Los muertos*, drama naturalista por excelencia. Drama y comedia se cruzan en espejo; el adulterio es femenino en el drama y masculino en la comedia. Muchos elementos se comparten.

Entre ellos, la descripción de la intimidad, de la vida conyugal, se reduce a la espera del marido que llega borracho. El contenido es similar pero el tono es totalmente distinto:

Era casi de día cuando sentí que abría la puerta. Yo que no había pegado los ojos, me hice la dormida, como siempre [...] Empezó a desnudarse caminando de un lado para otro del cuarto y aquí dejaba una cosa y más allá la otra [...] figúrate, se acostó, para sacarse los botines, y estuvo un rato así con los pies para arriba desabrochando, hasta que pudo descalzarse, tirando los zapatos con un ruido de todos los diablos. Él, como si recién me viera, se sonrió y acercó la cara despacito, despacito, y cuando ya me iba a dar el beso me hizo una morisqueta y volvió a dejar caer la cabeza en la almohada. Al rato roncaba como un bendito, respirando fuerte y con un aliento a bebidas... (Sánchez, *La gente honesta*, 1964, p. 36)

Mientras Luisa en *La gente honesta* se detiene en la forma y realiza una descripción minuciosa, Amelia en *Los muertos* se detiene en el contenido; verbaliza sus sentimientos y sus emociones:

Nadie, nadie sin haberlo pasado, puede imaginarse toda la miseria de nuestra vida conyugal. A la mujer más santa, más sufrida, la pondría en mi caso, para demostrar la abnegación con que te soporté siempre. Te quería cuando me casé, te quise más cuando me hiciste madre, a pesar de que ya empezaba a conocerte. Después manoseaste mi amor propio de mujer, me abandonaste y te fuiste abandonando y perdiendo poco a poco los escrúpulos, hasta presentarte ante mis ojos como el más vulgar, como el más indigno y repelente de los seres. Todavía me oprime acá el recuerdo de la náusea con que noche a noche me obsequiaba tu borrachera asquerosa... (Sánchez, *Los muertos*, 1964, p. 243)

La diferencia entre las dos parejas también está en el tiempo de matrimonio transcurrido; mientras Luisa y Ernesto en *La gente honesta* son una pareja joven (y a su vez Adela y Adolfo están en una fase anterior: son novios), en *Los muertos* Lisandro y Amelia ya tuvieron un hijo y ya se separaron. En todas las parejas los hombres mienten y las mujeres esperan. Esto lo explicita el personaje de Adolfo cuando dice: “Qué te parece, Ernesto, si te viera tu mujer, por ejemplo... La pobre Luisa (Burlón.) la pobre Luisa que a estas horas estará desvelada esperando la vuelta del bueno de su maridito!... Ja! ja! Ja!”.

Y la borrachera que parece una diversión o una gracia en *La gente honesta* y *Los curdas*, es simplemente un estadio inicial de una adicción que en *Los muertos* los arrastra a la indignidad y a la ruina. Hay por lo tanto un vínculo intratextual entre las tres obras.

## Metatextualidad

Volviendo a la obra *La gente honesta*, vemos entonces que los hombres cancelan la salida con sus mujeres y prefieren salir con sus amigos y con prostitutas, para lo cual mienten con total descaro. Sabemos que ellas los van a seguir para confirmar la fechoría. En ese momento, termina el cuadro y en el siguiente cuadro el planteo es totalmente distinto; hay una inflexión en la que se acciona el “autor modelo” y se opera un cambio de rumbo que termina llevando a un cambio de registro.

El segundo cuadro transcurre en exteriores y está marcado por el movimiento y la suma de pequeñas acciones que le otorgan espesor al ambiente. Veníamos anteriormente de un planteo tradicional, de una casa burguesa con tres mujeres tomando el té de la tarde.

Este segundo cuadro, así como el tercero que le sigue, se oponen completamente al primero. Mientras en el primer cuadro hay pocos personajes con largas disquisiciones dentro de un salón de una casa “*comme il faut*”, los cuadros siguientes transcurren en amplios y variados espacios; está la calle a la salida del teatro y del casino con la muchedumbre y el movimiento de los coches, después está al pie de la montaña del parque Independencia y luego el lago por donde pasan los botes. Mientras, en *Los curdas*, el

cuadro tercero transcurre en un kiosco de Palermo. En el segundo cuadro, tanto en *La gente honesta* como en *Los curdas*, los diálogos son muy breves, están esparcidos en distintos núcleos de personajes secundarios y nocturnos que componen un clima, un ambiente abierto, de risas, de diversión, en el que entra y sale gente en permanencia, y en el que también hay mujeres, pero que es un ambiente masculino, por donde desfilan guardas, vigilantes y compadrones. Por oposición al ambiente cerrado, protegido, confinado, doméstico de las mujeres burguesas del primer acto.

Este cambio radical de ambiente que realiza Sánchez, anticipa el cambio de los propios personajes en las escenas finales.

Dicho cambio se hace visible en el autor, que cambia de registro y moviliza al autor modelo; pasa a comportarse como se comportaba en ese momento el autor canónico estándar, como podía ser Sardou, que era un autor de divertimentos y piezas ligeras, que escribía comedias intrascendentes para un público burgués que no se cuestionaba. A su vez, pasa a dirigirse al espectador modelo, es decir al espectador que se rige por las convenciones habituales.

A lo largo de los cuadros segundo y tercero se produce un giro que voy a llamar un pliegue, una vuelta, porque da cuenta de una doble intención del autor: la intención inicial de pasar el mensaje a favor del divorcio y de mostrar la cáscara de estos matrimonios sin convicción y la intención irónica de volver al camino trillado que constituye una guiñada del autor modelo al espectador modelo. Ese cambio dirigido al espectador modelo está marcado por convenciones que equivalen a decir que la obra seguirá desde este momento un camino convencional, previsible. Esto lo vemos en las actitudes que toman los personajes tanto masculinos como femeninos. Por ejemplo, los hombres que parecían tan despreocupados, en el cuadro tercero cuando van a hacer el brindis que Adolfo dice “A la salud del Zar de Rusia y de las damas presentes” y Consuelo, una de las prostitutas, agrega “Y de las ausentes”. Esto da pie a toda una conversación sobre por qué las engañan y dicen una serie de lugares comunes; que el engaño es inherente a la condición masculina y otras cosas más: porque es una santa, porque no le da celos, etcétera. Toda esta escena ha sido naturalmente eliminada en la reescritura, la versión autocensurada que realiza Sánchez con *Los curdas*. Y a partir de ese momento Ernesto, el casado se siente culpable y se queda mal por el resto de obra. Mientras el otro, Adolfo, el novio, se burla de esas mujeres que están esperando en casa, con bastante crueldad. El culpable y el cínico son también los dos perfiles de hombres que aparecen en *Los muertos*. Entonces, definitivamente se tuerce el sentido inicial de la obra, entre el cambio de ambiente, y el cambio de actitud de los personajes, porque también las mujeres que eran combativas en el cuadro primero, se vuelven temerosas, remilgadas, se acobardan, lloriquean y hasta parecen ridículas en los siguientes, encarnando una versión trillada del eterno femenino. Todo esto hace que no se sepa bien en qué obra se está; Sánchez deconstruye el marco que había creado en el primer cuadro. Esto es un síntoma, una señal de que va a tener lugar una inversión que se va a confirmar al final de la obra.

Por otra parte, esta vuelta a los roles asignados, al camino trazado, sobreentiende también el plano ideológico; entendemos que, de ahora en adelante el autor asume falsamente un papel convencional de autor modelo y por lo tanto, abandona el planteo inicial del divorcio, que a partir de este momento comienza a desvanecerse. Solo permanecen algunas notas disonantes, que se desplazan a personajes secundarios como Consuelo o algún exabrupto aislado como un brindis por el amor libre.

Con ese cambio, Sánchez impone una distancia crítica, obliga al espectador a una toma de conciencia crítica, que es el principio de la metatextualidad. Como la metatextualidad es al mismo tiempo una estrategia textual y un modo de lectura<sup>7</sup> (Lepaludier, 2002, p. 12), señala el carácter artificial o la ruptura

---

7 En este caso, un modo de decodificación del espectador.

momentánea con la ilusión referencial de la obra, que exige ser decodificado por el lector/espectador y lo obliga a asumir un papel activo.

Esto es lo que pasa en la escena final cuando se rompe la ilusión referencial y la obra se convierte en un pastiche de melodrama.

Cuando Ernesto empieza a discutir con el guarda y al final saca un revólver, las mujeres que los estaban espiando irrumpen en la escena y tiene lugar una escena ridícula de reconciliación entre marido y mujer; Luisa y Ernesto, en la que ella, según las didascalias: “Solloza convulsivamente y cae desvanecida en brazos de ERNESTO”. Sigue entonces una declaración igualmente ridícula en la que Ernesto grita:

¡Ay, Dios mío!... ¡Se me va a morir mi mujercita!... ¡Socorro! ¡Agua!... ¡Un médico!... A lo que agrega más adelante: “Luisita! ¡Luisita, mi negra querida! ...¡Soy yo!... ¡Ernesto!... ¿No me conoce?... ¡Su maridito que tanto la quiere!... ¡Oh!... ¡Qué infame he sido!...

Y esta escena la vemos fuera de lugar, disonante, ridícula porque hay un cambio de registro: pasa al registro satírico. Hay una ruptura de la ilusión referencial.

Luisa, en vez de enfrentar al marido o irse, en vez de ser coherente con su postura inicial, se tira en sus brazos a pesar de que acaba de tener la confirmación de que la engaña: es una evolución del personaje muy poco probable. No puede ser tomado en serio porque rompe la ilusión referencial.

El corte, la diferencia con el tratamiento anterior, es tan grueso, tan flagrante que está hecho a propósito, para ser notado, opera como una reflexión sobre la propia obra. La distancia es tan grande que hace posible la reflexión metatextual.

En este punto, el título de la obra —*La gente honesta*— se impregna de ironía, ya que las actitudes de los personajes contradicen ese rótulo y así el título adquiere todo su sentido.

Por otra parte, la naturaleza del pastiche al que asistimos queda explicitada cuando Lola, la otra prostituta, dice: “Vamos, muchachos, que ya basta de melodramas”.

La obra no solo cambió al registro satírico, sino que se transformó en un pastiche de melodrama.

Esto se amplifica con mención final de Adolfo que confía en el mismo método para retener a Adela en la última escena de la obra:

ADOLFO- ¿Y yo? ¿Qué hago ahora?... Me he quedado sin la torta y probablemente sin el pan. A la rusa me la llevaron y en cuanto a ésta... Pero yo sé el remedio. Me arranco los pelos; grito, lloro y pateo como ese farsante de Ernesto y me convierto en el hombre más bueno del mundo. (Sánchez, *La gente honesta*, 1964, p. 49)

La manipulación vulgar del personaje se superpone con los recursos que despliega el autor, para reforzar esta identificación entre ser humano y marioneta que hace visible no solo los clichés que imperaron durante mucho tiempo en el teatro, sino todos los prejuicios que pautan la vida de los propios espectadores.

Sánchez pone en evidencia este mecanismo de guignol, cuando cambia de registro e introduce tiros, gritos en una situación ridícula y fantochesca. Es una veta que está mucho más acentuada en la segunda obra, es decir, en aquella que reformula para pasar la censura: *Los curdas*. En vez del conflicto con el marido y el revólver, en *Los curdas* es Luisa quien arma un escándalo y se pone a gritar “¡Carlitos! ¡Me matan! ¡Socorro!”, queda semi desmayada en brazos de su marido y es él que se pone a gritar “¡Pero Luisa! ¿Qué es esto? ¿Estás herida?... ¡Pronto!... ¡Un médico! ¡Mozo! ¡Traiga agua!”, tras lo cual viene un intercambio todavía más grotesco que en *La gente honesta*. El marido le dice a Luisa: “Tome, beba, su maridito se lo da... su maridito que la quiere”. Y se ponen a hablar del hombre que la asustó, con lo cual se desplaza el foco de atención, en vez de enfrentar la mentira del marido y él de disculparse. Los dos eluden el tema de una forma tan evidente, que lo percibe el espectador y lo perciben los personajes

dentro de la diégesis. Hay una pequeña contra-escena en la que los amigos comentan, porque no pueden creer lo que están viendo. Es tan artificial que se hace evidente. Dicen:

PANCHO. - ¿Y qué me decís de esto?

EL GALLEGO. - Está arreglado Carlos. Lo ha pisao el eléctrico. Yo espanto.

EL ÑATO. - Sí; no las voy con melodramas.

En este fragmento queda en evidencia la distancia crítica que desencadena el procedimiento metatextual. Lo mismo sucede cuando el marido comienza a increparlas de cómo es que estaban solas así, en la noche, invirtiendo la situación. Es entonces cuando, una vez más, los otros personajes marcan la distancia y dejan en evidencia a esta pareja que actúa una falsa-reconciliación. Dice Adela indignada: “Vamos, Carlos. No quieras completar tu espectáculo de esta noche con una escena de celos. Seguramente te han salido telarañas en los ojos, pues hemos estado un largo tiempo sentadas aquí, sin que nos reconocieras...”.

En efecto, la reconciliación fantochesca tan exagerada de la que se ven los hilos, se transparenta la mecánica, obliga al espectador a cuestionar las normas de construcción de una obra aceptada y bien vista, *la pièce bien faite*, la comedia burguesa de Sardou con un final feliz a toda costa: se opone al drama moderno que no es complaciente y resulta incómodo. Sánchez lo señala a través de este mecanismo que deja a la vista el architexto, la carcasa. De esta manera se ejemplifica la oposición entre poéticas abstractas: el drama moderno como archipoética renovadora y el melodrama, que era el modelo imperante anterior. Al mismo tiempo, obliga al espectador a cuestionar sus propias normas y prejuicios dentro de la intimidad con su pareja. Hay un efecto de estructura en abismo, que ya había tenido lugar en el primer cuadro de *La gente honesta* con la mención de la obra ficticia de Dumas que remitía a dos contra modelos: el de Dumas hijo y el de Sardou. La dualidad de la referencia revela la dualidad de la obra. Por otra parte, *Los muertos* es una respuesta a *La femme de Claude* y a todo el debate suscitado por ella: al drama moralizante de Dumas hijo, Sánchez responde con una nueva moral que refuta la anterior, sustituyendo la muerte única y ejemplar de la mujer adúltera por una muerte plural, ubicando al hombre y a la mujer en pie de igualdad.

### Vínculos con el architexto

Desde el punto de vista de la estructura, a través de la presencia de Dumas hijo y de Sardou en los intertextos, se establece una conexión más profunda con el architexto. En efecto, el juego con el espectador modelo que debe rellenar y decodificar la obra, implica un manejo y un conocimiento del architexto.

Siguiendo a Genette (1982), entiendo por architexto el marco o la estructura que codifica un género o un tipo de literatura; en este caso el subgénero de la comedia burguesa de la segunda mitad del siglo XIX.

¿Cómo es el architexto de la comedia burguesa? Es *la pièce bien faite* (Chevrel, 2019), que mencionábamos más arriba: bien atada, bien resuelta, después de desplegar múltiples enredos, como es habitual en el vaudeville; en la tradición de Beaumarchais y de Scribe.

Por otra parte, la comunicación entre el autor y el espectador, a través de estos architextos, indica un conocimiento fluido de las formas teatrales, que también admiten juegos o variaciones, como la exacerbación o el pastiche de melodrama que vemos al final de *Los curdas* y *La gente honesta*, que indica un valor metatextual. El autor, gracias al architexto, juega con el horizonte de expectativas del espectador, y este se ve obligado a seguirlo.

La capacidad, tanto del autor como del espectador, de relacionarse con el architexto es señal de que ambos conocen al detalle toda la codificación de cada género o subgénero y son capaces de identificarla

con los autores correspondientes. Esto pone de manifiesto un código común y una gran familiaridad de los espectadores con las poéticas abstractas.

Hemos visto que las tres obras de Sánchez sobre divorcio y adulterio contienen intertextos de autores franceses. De igual manera, el primer proyecto de ley del divorcio en Uruguay también cuenta con intertextos franceses del dramaturgo Dumas hijo. Por otra parte, las comedias de Sánchez *La gente honesta* y *Los curdas*, contienen procedimientos metatextuales que les permiten transgredir un orden establecido. Aflora entonces un proyecto estético de Sánchez, experimental, más profundo y complejo de lo que puede parecer a simple vista. El despliegue de su *enciclopedia personal* de fuertes resonancias francesas, sus planteos transtextuales, la conciencia del espectador modelo, así como el manejo y la apropiación que realiza de los autores franceses, todo ello demuestra su capacidad para activar distintos componentes al servicio de un proyecto propio y alejan toda simpleza de su interpretación.

Al mismo tiempo, a 150 años del nacimiento de Sánchez, su lucidez en la defensa del divorcio y en la denuncia de la condición de la mujer, así como la resonancia del ¡*Mátala!* de Dumas hijo, vistos desde la perspectiva actual en la que abundan los femicidios, resultan de una vigencia abrumadora. La capacidad de actualización de una obra como *Los muertos*, representada en Montevideo en 2002 en versión y dirección de Tabaré Rivero y más recientemente en 2025, en una nueva versión de Rivero con dirección de Celeste Villagrán, son un vivo ejemplo de ello. En esta última versión, la adicción a las drogas sumada al efecto de panóptico, en el contexto de una sociedad de consumo fuera de control, nos enfrenta a la fragmentación y a la disolución. Con la estridencia de la música en vivo, la vieja exclamación de Dumas hijo, ¡*Mátala!* se transformó en la réplica de Sánchez, *Matáme*,<sup>8</sup> canción de rock.

### Referencias bibliográficas

- ANTÚNEZ RODRÍGUEZ-VILLAMIL, SILVIA, *Florencio Sánchez y la poética naturalista francesa. Cartografías del Teatro francés y del drama moderno en Montevideo (1880-1910)*, tesis inédita, Montevideo, FHCE-UDELAR, 2025.
- BORGES JORGE LUIS, *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1966.
- CHEVREL, YVES, “La pièce bien faite: de Sardou a Ibsen”, en Ducrey, Guy (dir.) *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Estrasburgo, Presses Universitaires de Strasbourg, 2019.
- COMPAGNON, ANTOINE, *La seconde main*. Paris, Seuil, 1979.
- DUBATTI, JORGE, *Introducción a los Estudios Teatrales*. México, Libros de Godot, 2011.
- DUBATTI, JORGE, *Siete formas de pensar los espectadores teatrales*. Buenos Aires, Centro Cultural de la cooperación ‘Florencia Gorini’, Publicación anual número 13, 2022.
- DUMAS FILS, ALEXANDRE, *L’Homme-femme*. Paris, Michel Lévy frères Éditeurs, 1872.
- DUMAS FILS, ALEXANDRE, *Théâtre complet V*. Paris, Calmann Lévy, 1898.
- ECO, UMBERTO, *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1993.
- GENETTE, GERARD, *Palimpsestes*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- ISER, WOLFGANG. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- KRISTEVA, JULIA, “Le mot, le dialogue et le roman”, en *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969, pp.143-173.
- LEPALUDIER, LAURENT, *Métatextualité et métafiction*. Rennes, PUR, 2002.
- MITTERAND, HENRI, *Le roman à l’oeuvre, genèse et valeurs*. Paris, PUF, 1998.
- NÉDELEC, CLAUDINE (dir.), *Les Bibliothèques, entre imaginaires et réalités*. Arras, Artois Presses Université, 2009.
- PÉREC, GEORGES, *Penser/Classer*. Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- PEREDA, SETEMBRINO, *El Divorcio*. Montevideo, 1902.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Obras completas*. Buenos Aires, Claridad, 1964.

---

<sup>8</sup> “Matáme” - letra y música de A. Ferradás. En *Los muertos* de F. Sánchez, versión de T. Rivero, dirección de C. Villagrán, Sodre, Montevideo, 2025.

Miro desde una frontera que se ubica dis-locada con respecto al puerto. Se trata de la frontera Norte: posta para quienes procuraban llegar a los Andes profundos durante la colonia; hacia la independencia, límite para el avance realista hacia el sur; durante décadas región de paso atravesada por el ferrocarril, que superó incluso el límite donde acaba nuestro país; hoy, acaso zona difusa que —más allá de los propios límites geográficos— ha sabido fugarse, con más o menos suerte, por todo el globo: a veces se adentra en la región hasta fundir Perú, Bolivia, Chile, también Venezuela, Colombia, Ecuador... y, claro, más allá del continente. A este territorio también llegó la obra de Florencio Sánchez (Montevideo, 1875 - Milán, 1910). Pero, ¿qué pertinencia podemos decir que tiene aquí y cómo este destino irrumpe como fuerza de lectura de esta obra? ¿Qué se vuelve visible —y qué se vuelve ilegible— cuando cambiamos el punto de mira del puerto al umbral?

La desigual e inestable presencia de puestas en escena de Florencio Sánchez en el NOA nos habla de un canon reconocido, pero selectivo —como cualquier tradición (Williams, 2000)—; capaz de informarnos sobre las modulaciones locales del teatro, pero que también nos puede iluminar sobre aquello que hace a la cualidad transterritorial de la obra sanchiana y definir los soportes que hicieron de sus piezas parte del repertorio de compañías y grupos desde la cercana Jujuy hasta las lejanas tierras más allá del océano. Esta obra realiza un itinerario que dibuja un arco que se extiende desde 1887, cuando se estrena *¡Ladrones!* por el grupo filodramático del Centro Internacional de Estudios Sociales del Movimiento Obrero (Braselli, 1998) y se pierde en el siglo multiplicándose en actos colectivos de micropolítica territorial como en 1986, cuando el Grupo Teatral Pueblo, dirigido por el tarijeño Eduardo Devrient, pone en Salta *Luisa y Pepa*, una adaptación de *Puertas Adentro*, o en la puesta de Rolo Andrada, en Tucumán, de *En familia* en 2019, incluso, cuando hoy se pueda poner en escena a Sánchez versionado, citado, travestido, reconstruido o resistido o parodiado.

La obra de Florencio Sánchez ha tenido la condición de ubicarse como epicentro de una cartografía que trasciende los límites nacionales, de forma tal que cuando cualquiera en Montevideo se encuentra con su busto junto al de otros grandes dramaturgos o cuando uno hojea cualquier historia del teatro argentino no se sorprende por su presencia. Diferente es lo que pasa desde el NOA, donde su obra tiene también la tesitura de las parciales ausencias, los discretos olvidos o los selectivos silenciamientos. Por lo tanto, si bien esta producción y su productividad han sido revisadas en distintos momentos y con diversos énfasis, nos gustaría detenernos en cómo se la mira desde un “umbral semiótico” como el del NOA a ciento cincuenta años del natalicio del dramaturgo.

La obra de Florencio Sánchez nace y se consagra en un régimen de mediaciones antes que en un “contacto directo” entre texto y público. Mirza (1998) recuerda que el proceso de recepción y consagración se realiza “a través de varios mediadores” que diseñan lo pertinente y lo ininteligible, con una prensa que funciona como zona relativamente abierta —todavía más cercana a la crónica social que a un género crítico consolidado—, en un campo donde lo teatral carga además con la marca de lo fugaz (p. 22). En esa misma dirección, Cazap (1998) muestra que la crítica no “informa” solamente: forma opinión, legitima y, sobre todo, necesita a Sánchez —lo produce— como pieza de una operación mayor, forjar identidad cultural nacional (p. 130). Sánchez es un autor “activado” por infraestructuras (prensa, compañías, salas, instituciones) que distribuyen prestigio, inteligibilidad y valor.

Esa infraestructura es también el soporte de la narrativa de la “modernización”, que conviene tratar como un proceso en disputa y no como un dato historiográfico. Pelletieri (1998b) ubica a Sánchez como prolegómeno de una modernización realista/naturalista que culmina en el teatro independiente, y lo inscribe en un campo porteño ya robusto (modelos, públicos, mercantilización, instituciones legitimantes, sindicalización, profesionalización) (pp. 29-30). Desde allí, puede afirmar que Sánchez es un “clásico” difundido y productivo y, por eso mismo, con menor resistencia en la región (p. 49). Pero Dubatti (1998, 2016) desarma el esquema teleológico de “dos modernizaciones” y propone pensar modernización como pulsos históricos de cuestionamiento y superación crítica de lo vigente, en un espectro amplio. Ante esta problemática, más que verificar “cuán moderno” es Sánchez, nos interesaría rastrear qué modernizaciones locales habilita o bloquea desde/hacia el NOA.

Lo desigual no es la circulación sino el régimen de recepción que cada lugar habilita. En el NOA, Florencio Sánchez podría funcionar como sismógrafo de las matrices que sostienen esas diferencias: su obra cambia de valor al cruzar orillas —de la indiferencia inicial a la consagración— y al intentar el salto europeo, donde el deseo de reconocimiento se estrella contra el límite material de la enfermedad y la precariedad. ¿Qué nos dice lo que se repone, pero también lo que queda afuera, del tipo de teatro que una región puede (o quiere) producir con Sánchez? Para responder estas preguntas estoy convencido de que el factor definitorio es la lugarización del conocimiento (Palermo, 2005, 2017), la asunción de los propios lugares de mirada y enunciación y la forma en que organiza y valora los cánones, la tradición y la novedad, siempre situadas, siempre en disputa. Por esta razón, desde este lugar para ver que postulo (una tercera orilla, acaso) no debería sorprendernos que la figura de Florencio Sánchez se perciba indudablemente refractada, intervenida por el espesor de su irradiación hasta este (nuestro) territorio; densa por las capas que se han ido sedimentando con el paso de los kilómetros, y —por supuesto— de las décadas.

En ese marco, la circulación transfronteriza de Sánchez funciona como una usina donde los centrismos se ponen a prueba. Braselli (1998) muestra que *M'hijo el doctor* opera como “carta de presentación” en Buenos Aires (1903) y, desde allí, la prensa uruguaya comienza a destacarlo incluso antes de “conocer” la obra, mientras otras lecturas lo reubican en claves ya disponibles (costumbrismo/nativismo) (p. 78). Y subraya además un “exilio escénico” (1904-1906): en Montevideo casi no se estrena obra nueva de Sánchez mientras Buenos Aires concentra estrenos y prensa (p. 81). Florencio Sánchez se mira (y se deja decir) a través de una firma prestigiada desde el centro, en su desborde. Esto se vuelve todavía más significativo si se lo cruza con las advertencias sobre viabilidad, selección y adaptación. Rodríguez Monegal (1966) formuló sin rodeos que “no todo Sánchez es viable” y que reponerlo exige algo más que “piedad”. En una clave afín, el archivo institucional de la Comedia Nacional recoge la idea de Beatriz Podestá que a Sánchez “no se le ha dejado envejecer en paz” (01/04/1960); o se lo archiva como documento o se lo representa mediante trabajos de adaptación para hacerlo operar en nuevas sensibilidades (Comedia Nacional de Montevideo, s. f.). Esto significa que la “actualidad” de Sánchez es el efecto de una sensibilidad que selecciona, recorta, versiona y moviliza aquello que cada territorio teatral puede (o necesita) mostrar con él.

En lo que sigue adoptamos una perspectiva cartográfica para mirar esta obra y sus repercusiones y reverberancias (Kent Trejo, 2019) con el objetivo de conocer en simultáneo la obra de Sánchez en esta región como la sensibilidad que se apropia de ella y la hace decir. ¿Qué pasa en esta frontera que es el NOA con esa otra frontera que es Sánchez? En un ejercicio de comparatismo contrastivo, como lo define Zulma Palermo (2017), en esta conferencia quiero hacerle estas preguntas a dos escenas. La primera, que coincide con una relativa autonomización del campo teatral ocurrida en el NOA durante la primera mitad del siglo XX, la cual se solapa con la producción y posterior canonización de la obra de

Sánchez. La segunda, durante la posdictadura, cuando la obra de Sánchez no sólo se encuentra plenamente legitimada sino que el mismo campo teatral local ha logrado una autonomía plena. Emergente (cuando aparece) y síntoma (cuando no), acercarnos una vez más, pero desde aquí a la obra de Sánchez nos permite contribuir a la construcción de la cartografía del teatro global en su complejidad poética y epistemológica.

### **Cuestión de fronteras: un territorio que se hace**

Hace unos años tuve la oportunidad de conocer el teatro Solís, fundado en 1856 cuando Montevideo contaba con menos de cincuenta mil habitantes (Álvarez Lenzi, Arana y Bocchiardo, 1986). Allí, en una de sus salas, me encontré con el busto de Florencio Sánchez. La guía que nos acompañaba durante el recorrido se apresuró a aclarar que si bien Sánchez había nacido en Uruguay, su consagración llegó primero en Buenos Aires. Me interesa mucho esta zona de ambivalencia que surge de un estar que no se puede anclar a un lugar específico, que no se termina de asimilar a un aquí o un allá, que desestabiliza a quien quiere apresarlos por el nombre, la cartografía o la historia. Este es apenas un síntoma de que la obra de Florencio Sánchez en sí misma es el producto de un estar en las fronteras y, en este sentido, vamos a sostener que su obra es performática de un estar entre mundos, específicamente, de un transitar.

Justamente, *Florencio Sánchez entre las dos orillas* se titula una contribución fundamental de la crítica a propósito de la producción sanchiana, la biografía del autor, los derroteros de la crítica, la relación con un contexto de modernización urbana, entre otros aspectos, editada por Osvaldo Pellettieri y Roger Mirza (1998). Allí monta una escena del pensamiento sobre la obra de Sánchez que, como anticipa Pellettieri, “refleja visiones y puntos de vista diferentes, metodologías e intereses también dispares” (p. 11). Esto me parece muy importante para el planteo que queremos hacer, puesto que buscamos pensar el sentido de la diferencia territorial en relación con la obra de Sánchez, situándonos en “otra orilla”, la del NOA (Palermo, 2005).

La trayectoria de la obra de Florencio Sánchez, que de algún modo está regida por la matriz de su trayectoria vital —recordemos su búsqueda de instalar su obra en Europa antes de su temprana muerte—, viene a problematizar los procesos de modernización de los teatros argentinos, pero también de sus dinámicas de legitimación, consagración, conformación de cánones y, lo que más me interesa a mí, dislocación del canon, desplazamiento de los límites de lo que es teatro legítimo, corrosión de esencialismos.

Muchas veces la frontera se asimila, metafóricamente, a todo un conjunto de fenómenos de contacto cuyos componentes son difíciles de deslindar. Esta metaforización es muy frecuente en los estudios sobre la cultura y los sentidos. Tal es así que un referente clásico como Iuri Lotman (1996) postula la periferia de los sistemas semióticos como un elemento constitutivo de la semiosis de tal importancia que sin relación dinámica entre núcleo —regulado por metalenguajes que garantizan orden y estabilidad— y periferia —regida por normas más laxas y abiertas al cambio— no se daría la producción de sentido. Asimismo, la periferia semiótica funciona como frontera entre sistemas que se distinguen entre sí, justamente, por esa zona indefinida de indefinición. La semiosfera, en definitiva, se estructura mediante estas jerarquías y relaciones asimétricas que evidencian su heterogeneidad.

Pese a la productividad de tales analogías espaciales, varios autores —entre ellos el geógrafo brasileño Rogerio Haesbaert (2011) o el argentino Horacio Bozzano (2012)— advierten sobre los riesgos de estas metáforas para la construcción de un pensamiento territorial. En este sentido, me resulta interesante la propuesta de Camblong (2009) que, desde el NEA, acuña el concepto de *umbral* para dar cuenta de las periferias semióticas que son a la vez fronteras territoriales: zonas de colapso, de incertidumbre, de



reestructuración y transacciones inevitables, pero también impredecibles, que impactan en la lengua, en los imaginarios y en los sentidos de los sujetos a estos intersticios. Desde nuestro punto de vista, la frontera no opera entonces tanto como condición geográfica cuanto como operador capaz de dislocar los regímenes de codificación dominantes. En otras palabras, la frontera es un locus de recepción que devuelve una mirada dislocada de los modos de ver centrales, de forma tal que su diferencia surge de su anclaje desplazado: ¿qué pasa cuando un mayorizado Sánchez llega a la frontera Norte?

El mismo Sánchez se presenta en su frontera. Pellettieri (1998) destaca el cruce conflictivo entre la tradición del teatro nacional heredada de los Podestá y un impulso modernizador que, aunque fallido en términos escénicos, habría dejado huella en las formas del drama criollo posterior. Sánchez, afirma Pellettieri, representa tanto un rechazo como una continuidad respecto del repertorio nacionalista costumbrista: detestaba el teatro de los Podestá, pero terminó siendo su más exitoso exponente. En esa contradicción se juega una dialéctica entre lo tradicional y lo moderno, que no alcanza a resolverse ni a desplegarse plenamente por falta de condiciones escénicas equivalentes. A diferencia del nativismo, Sánchez introduce una crítica al orden jerárquico, y frente al sainete, abre la posibilidad de un sainete reflexivo, con protagonistas fracasados y autoconscientes, como en *Camillita* o *Moneda falsa*, lo que lo acerca retrospectivamente a Discépolo.

Sin embargo, desde una perspectiva lugarizada, cuando Pellettieri habla de “modificaciones introducidas en las opciones teatrales cultas y populares del novecientos en todos los niveles del texto” (1998, p. 14), no puedo evitar sospechar de los alcances. ¿Qué tan válidas son esas nociones de ‘novedad’? ¿Y de qué manera nos interpelan hoy? ¿Qué lugar le cabe a la dramaturgia de Florencio Sánchez en el teatro del NOA? Para responder a estas preguntas no cediendo ante los fáciles impulsos de epigonalización, reconstruimos cómo, cuándo, dónde y por quiénes fue efectivamente puesta en escena, y qué huellas dejó esa circulación.

El resultado de ese trabajo quedó sistematizado en la Tabla 1. *Puestas en escena de obras de Florencio Sánchez en Salta, Jujuy y Tucumán (1907-2020)* construida por triangulación de fuentes: por un lado, historias y cronologías ya establecidas entre las que retomamos las cronologías elaboradas por Juan Antonio Tríbulo para Tucumán y Graciela Balestrino y Marcela Sosa para Salta reunidas en los volúmenes coordinados por Pellettieri (2005, 2007) y la cronología de Fidalgo (1995) para Jujuy, además de estudios específicos como los de Tossi (2011) y Alsina (2013a, 2013b, 2013c); por otro lado, un complemento de elaboración propia a partir de relevamientos periodísticos y búsquedas puntuales en la web para el tramo contemporáneo/posdictadura.

En la Tabla 1 registramos provincia, año, lugar, obra, grupo/compañía, dirección, fuente justamente para poder detectar tendencias, zonas de concentración y zonas ciegas porque aun cuando es imposible garantizar exhaustividad absoluta en el archivo de hechos teatrales, el registro comparado permite visualizar regularidades significativas y, sobre todo, volver productivas las discontinuidades.

Observamos que, como todas las figuras mayorizadas —es decir, devenidas centrales—, la de Sánchez se presenta en el NOA de forma paradójica: por un lado, reivindicado su valor, por otro lado, resistido por formar parte del canon normalizador y disciplinante que se ejerce sobre lo regional. Frente a esto, dos consecuencias: su presencia deseada, pero insatisfecha, por un lado y, por otro lado, su singularidad cuando es apropiado por grupos, agentes, elencos locales. Más adelante examinamos la apropiación de Florencio Sánchez por parte de grupos locales e identificamos políticas de resistencia y diferenciación con respecto a los cánones “metropolitanos” rioplatenses.

Antes, me interesa indagar sobre Florencio Sánchez en dos ejes: por un lado, en cómo un sujeto que habitando el tránsito entre territorios ha creado una obra umbral, capaz de desestabilizar los sentidos de uno y otro lado de los mapas que ha conectado produciendo región y, por otro lado, en cómo el

tránsito de su obra desde la frontera portuaria en el Río de la Plata hacia la frontera norte en la región andina manifiesta las tensiones locales en la inscripción de poéticas en el canon del teatro en Argentina. Con respecto al primer eje, la crítica y la historiografía han ubicado a Florencio Sánchez entre las figuras fundacionales del teatro rioplatense moderno.<sup>1</sup> Existió un debate en relación con el anclaje del teatro de Sánchez (argentino o uruguayo) que se resuelve ante una territorialidad rioplatense de carácter internacional o transnacional sostenida en flujos, disputas por la legitimidad, adopciones e intercambios propios de las fronteras administrativas nacionales y territorialidades teatrales (Mirza, 1998, pp. 18-28; Rocca, 1998, pp. 97-109). Estas circunstancias iluminan los modos en que la organización geopolítica y territorio teatral puestos en relación implosionan y se configura una regionalidad propia. El lugar que ocupa Sánchez en el campo teatral de su época, el derrotero de las puestas en escena de su dramaturgia, las salas que fue ocupando, las tensiones en su recepción y la consagración definitiva son el emergente correlativo de la región teatral y cultural rioplatense a la que contribuye a crear y de la que la crítica se vale para cartografiar el teatro. La obra responde a la territorialidad que crea.

Con respecto al segundo eje, si mapeamos la fuerza irradiante de Florencio Sánchez a lo largo de todo el siglo XX y en lo que va del XXI, tanto en Argentina y Uruguay (ver Comedia Nacional, s.f., así como las demás fuentes que recuperamos en este trabajo), nos encontramos con una trama compleja como la que pudimos vislumbrar con la cartografía que nos ofreció Gianina Druță para Henrik Ibsen (2025). Como ya lo marcaba Dubatti (1998), no tiene sentido pensar a Ibsen como precursor de Sánchez, pero el carácter rizomático de sus cartografías son indicio para considerar la forma y modos del reparto de las prácticas teatrales legítimas y valiosas en el teatro mundial.

Esta irradiación se ha dado a través de compañías filodramáticas y profesionales durante la vida de Sánchez, como lo muestran estudios tempranos de su obra, donde ya aparecía consagrado (cfr. Mirza, 1998, pp. 18-28; Braselli, 1998, pp. 75-85; Dubatti, 2010). Ahora bien, pensar el tránsito de la obra de Sánchez me permite poner en funcionamiento la noción de “recepción productiva” tal como la trabaja Grimm (1993): lejos de una pasividad receptiva, se trata de una operación situada, activa, donde lo local resignifica y reconfigura las obras.<sup>2</sup>

En esa línea, la recepción y la continuidad de puestas funcionan como indicadores tanto de circulación territorial (Cazap, 1998; Pellettieri, 1998b) como de lugarización de frontera (Palermo, 2007).<sup>3</sup> La proyección desde la región rioplatense hasta otras territorialidades se dio tanto por canonización crítica como por reproductibilidad escénica (capacidad de ser re-puesta por distintos elencos y en diversos marcos institucionales). En el conjunto se destaca la importancia de los cruces, contactos culturales, estéticos, lingüísticos, de poéticas y lo que bien podemos denominar como una dramaturgia de frontera, como también la caracteriza Alejandra Nallim (2025) o más precisamente de umbral, siguiendo a Camblong citada, que nos permite designar la obra en tanto inestabilidad y negociación por los significados, los sentidos y las identidades.

Detengámonos en el contraste territorial. Si nos enfocamos en las puestas en escena de Sánchez registradas en Alternativa Teatral, nos encontramos con 105 eventos que van desde 1897 hasta 2023<sup>4</sup>.

---

1 Sobre la instalación de Sánchez como figura “fundacional” y bisagra de modernización del teatro rioplatense, así como la relectura crítica que vuelve a proponer su centralidad en el canon, ver Pellettieri, 1998a: pp. 10-17; Jitrik, 1998: pp. 53-74; Dubatti, 2010.

2 Para nuestros fines, resulta mucho más provocadora esta noción que la de “estímulo externo”, la cual supone un tipo de recepción que no abarca la diversidad de posibilidades que surgen de la apropiación de Sánchez en la región.

3 Otra razón por la cual hay que celebrar la cartografía colectiva que propició el *Congreso Internacional Florencio Sánchez (1875-1910)*, especialmente con trabajos como el presentado por Grisby Ogás Puga (2025) para Cuyo, Guillermo Meresman (2025) centrado en el Litoral, María Ester Gorleri (2025) en Formosa por nombrar algunos.

4 A partir de información consignada en una tabla de elaboración propia.

Cuando los desglosamos e identificamos la inscripción territorial observamos que el 52,38% de los grupos proceden de Capital Federal, un 23,81 de la provincia de Buenos Aires, un 7,62% a Uruguay, un 5,71% a España y tan solo un 2,86% a grupos del interior de Argentina y, finalmente, un 0,95% chilenos. Sin dudas, esto no agota las puestas de Sánchez ni en el país ni en el mundo (por ejemplo se extrañan las puestas de compañías italianas), pero sí presenta cierta tendencia en su archivo “nacional”. En este repertorio, la obra más representada es *En familia*, con 22 eventos, luego le siguen *M'hijo el doctor* (7 eventos), *Barranca abajo* (7 eventos), *Los muertos* (seis eventos), *Camillita* (seis eventos); esto entre las cinco primeras.

Hacia el NOA nos encontramos con un panorama propio. Si nos enfocamos en las provincias de Jujuy, Tucumán y Salta, nos topamos con 49 eventos distribuidos en un espacio temporal que abarca desde 1907 hasta 2017. En la provincia de Salta se registra el mayor número de puestas, sumando treinta en total que comprenden puestas en escenas tanto de grupos extralocales como locales. Llama la atención, por supuesto, las puestas en la primera década del siglo del Politeama Raffetto en 1907, la Compañía Estevez-Arellano en 1909, Compañía Nacional Pablo Podestá con Camila Quiroga en 1914, lo que da cuenta de una temprana inscripción local de las obras de Sánchez en la región mediadas por la singularidad de estos elencos. A medida que avanzamos en el siglo XX las grupalidades que aparecen van desde grupos filodramáticos, algunos pertenecientes a agrupaciones anarquistas o de izquierda — particularmente en Tucumán— hasta grupos escolares, conformados por estudiantes de la educación media y superior no universitaria, elencos concertados y oficiales, entre otros.

En cuanto al repertorio, la obra más representada es *M'hijo el doctor* (once eventos), luego aparecen *En familia* (diez eventos), *Los muertos* (5 eventos), *Barranca abajo* (5 eventos), *Mano Santa* (3 eventos), *El desalojo* (3 eventos), *Camillita* (3 eventos). Esto significa que del corpus total de la obra de Sánchez, menos de un tercio ha sido representada en el NOA. De esa porción, algunas obras, como *En familia* o *M'hijo el doctor* aparecen con insistencia. Otras, entre ellas algunas como *Barranca abajo*, unánimemente reconocida como lo mejor del dramaturgo, no parece representarse tanto como el valor que le ha atribuido la crítica. En este sentido, nos interesa decidir si es preferible hablar de una “anulación” implícita de la producción de Sánchez hacia el NOA o bien considerar que la obra de Sánchez funciona como catalizador cuando entra en contacto con un sustrato teatral —una turba dramática (una *dramaturba*, podríamos decir para jugar-nos en el lenguaje)— como la nuestra.<sup>5</sup>

Lo que nos muestran estas particularidades es que la obra de Florencio Sánchez funciona en el NOA como un recurso. Mucho más que un conjunto de textos “disponibles”, estamos ante un dispositivo de uso situado que distintos agentes activan para producir efectos —legitimar programaciones, sostener repertorios escolares u oficiales, disputar lecturas del canon, reinscribir poéticas en un campo teatral estructurado por jerarquías y mediaciones concretas. Llega, por cierto, como figura mayorizada, con un valor canónico ya dado; pero su rendimiento depende de las condiciones locales de recepción y de las operaciones efectivas que se hagan con él. Por eso, en lo que sigue, vamos a describir las dos escenas, la fundacional (primeras inscripciones del repertorio sanchiano en el NOA) y la de posdictadura, atendiendo a las redes que lo habilitan (compañías, salas, instituciones y prensa), para ver cómo esas mediaciones no solo “ponen en escena” a Sánchez: lo ponen a prueba, lo recortan, lo repiten o lo desvían.

---

<sup>5</sup> Quiero pensar en coordenadas de desacomodamiento e incomodidad, de desajuste e inestabilidad. Pienso que otros títulos de esta conferencia podría haber sido: “Huellas de presencia, indicios de diferencia: el teatro de Florencio Sánchez en la escena teatral regional” o “Entre el contacto y el conflicto: la frontera como umbral hacia la obra de Florencio Sánchez en Argentina”, sigo considerando que prefiero el que finalmente elegí porque hay algo el tránsito se escapa a la disyuntiva entre asimilación y conflicto.

### Primeras inscripciones sanchianas

La primera escena se recorta desde antes del proceso de constitución de los campos teatrales en la región en torno a la década de los treinta y se extiende hasta 1959, puesto que la obra de Sánchez ingresa a la región en 1907. Hay que observar que la constitución de campos relativamente autónomos está ligada a la profesionalización de la tarea teatral que, como advierte Jitrik (1998), “resulta ser una suerte de categoría ideológica que tiene consecuencias en la configuración de las obras mismas, penetra en la textualidad” (p. 63). Él lo observa para la declinación del sainete que se adocena, pero pensemos en el nativismo que, en provincias como las nuestras, parece que “se repite en la eficacia de su ejercicio” (p. 64).

En esta primera escena, podemos reconocer que se mira al teatro con sospecha y deseo de reconocimiento. No existen muchos registros de la actividad teatral en las provincias previa al siglo XX, pero lo poco que sabemos es que estuvo vigilada por el poder eclesiástico y oligárquico. En el siglo XX esa vigilancia se mantiene, sostenida por una consciencia oligárquica que divide a la sociedad en estancos cerrados, donde el teatro es un escenario más donde se conjuga disciplinamiento y poder. Así, la prensa señala con escándalo la participación de señoritas en las tablas o la presencia de algún representante de las clases “superiores” en el carnaval del pobre pueblo, inculto y desmedido (Parra, 2000). Lo relevante, en esta primera escena inscripta en el orden conservador de la provincia, es la organización de clases que se da en la cultura. Lo propio es la adecuación. Lo deseable es que el arte sirva para consolidar el poder de los mejores y educar a los peores.

El examen de las fuentes (Balestrino y Sosa, 2004, 2007; Balestrino, Sosa y Parra, 2000; Alsina, 2013a; Tossi, 2011, 2023; Fidalgo, 1995) muestra que a principios del siglo XX, la producción teatral en el llamado “interior” —que no es sino otra forma de periferizar nuestros territorios bajo una lógica centralista— se encontraba sostenida por compañías que llegaban con un repertorio compuesto por autores europeos, españoles y argentinos, particularmente del llamado género “chico” junto con grupos filodramáticos, de intervención ocasional, muchos ligados a organizaciones obreras y de izquierda, a instituciones escolares y religiosas y sometidos a estrictas reglas de moral, decoro e, incluso, de género. La puesta en valor de esta diversidad de prácticas está atravesada por prejuicios de clase, aspiraciones sociales y mandatos familiares que organizan una precisa jerarquía que se ve conmovida cada vez por las transformaciones de los espacios urbanos durante la época y del mismo proceso teatral local (Correa y Parra, 2000; Alsina, 2013a; Tossi, 2011).

En la Tabla 1 se destaca que las primeras manifestaciones del teatro de Sánchez son registradas para el teatro de Salta. En 1907 el público salteño podía asistir en la Calle Libertad y Corrientes al Politeama Raffetto. Así, *M'hijo el doctor* es la primera obra cuya puesta se documenta en la región. En Tucumán, aunque Alsina registra algunas puestas impulsadas por agrupaciones vinculadas al movimiento obrero, el primer indicador nítido de consolidación aparece recién en 1938 con el Teatro del Pueblo de Tucumán: un grupo con alta frecuencia de funciones, sala propia (municipal), circulación barrial (Ciudadela) y repertorio amplio —de Ibsen y Pirandello a Florencio Sánchez— que amplió de modo decisivo el acceso popular al espectáculo teatral (Alsina, 2013). Estos elementos permiten leer un campo teatral relativamente consolidado en términos de infraestructura, públicos y regularidad. En Jujuy, finalmente, Andrés Fidalgo registra la obra de Sánchez por primera vez en 1959, cuando se pone en escena *En familia* por el grupo La Comedia, mostrando el predominio inicial de compañías extralocales, como ocurre en las demás provincias, con la paulatina constitución de campos teatrales relativamente autónomos del sistema teatral metropolitano.

Se distinguen, entonces, las puestas de grupos extralocales, que llegan en giras hacia el norte, de los grupos locales, cuya actividad parece estar asediada por limitaciones que impiden su pleno desarrollo,

como las que llevan a la extinción del mencionado Teatro del Pueblo, creado por Enrique Zarlenga y Manuel García Soriano tan cerca de la fundación del de Lónidas Barletta, aunque con menor duración. Sin embargo, estas limitaciones no son solamente económicas, sino que responden a las condiciones de producción del medio teatral. Mientras que las puestas realizadas por las compañías extralocales cuentan ya con un apoyo de la opinión pública, los grupos locales tienen que convivir con un discreto menosprecio, a veces vestido de condescendencia, otras de indiferencia, patente en las superficiales menciones en la prensa local.

Nos encontramos en la prensa local con indicios de la estima favorable que tuvo la “acreditada y conocida compañía” (*La Provincia*, 16/08/1907) del Politeama Raffeto desde que se anuncia su llegada “dispuesta a conquistarse más y más el cariño de esta culta sociedad” (cit. por Balestrino, Sosa y Parra, 2000, p. 122) hasta su partida, cuando se asevera que “las últimas funciones no fueron ni menos interesantes ni menos favorecidas por la concurrencia del público” (p. 122). Si bien no se encuentran desarrollos críticos ni crónicas específicas sobre Sánchez que vaya más allá de su mención como parte del repertorio y del cronograma de funciones, sí se pueden inferir algunas coordenadas de valor del teatro y, en consecuencia, del lugar que el teatro ocupa en la comunidad regional. Entre ellos el más repetido es el del valor moral de las obras. La asistencia del público a estas puestas en escena es interpretada como signo de distinción y elegancia, que haría gala de su conocimiento del teatro manifiesto en la “numerosa concurrencia” y “frenéticos” aplausos (*La Provincia*, 17/08/1907). Al contrario, la ausencia de público es denunciada como síntoma de la vulgaridad e ignorancia de la comunidad local (ver Balestrino, 2000; Parra, 2000).

Llegan además del Politeama Raffetto Santos Vega de Rafael Obligado la Compañía Esteves-Arellano, la Compañía Nacional Pablo Podestá con Camila Quiroga y La Compañía argentina de Comedias de José Gómez. Su repertorio incluye *M'hijo el dotor*, *En familia*, *Barranca abajo*, *Los muertos*. Estas obras van a constituir el núcleo canónico de la dramaturgia sanchiana en la región. Y con esto tenemos que entender que no se trata solamente de los textos dramáticos, sino también de modelos de organización de elencos, de formas de actuación, de formación de públicos.

*Nota necesaria: sobre la dramaturgia y sustrato de creación.* Incluso, algunas de estas compañías ponen en escena obras de autores locales, como es el emblemático caso de la producción dramática del salteño Juan Carlos Dávalos, quien estrena su primera obra —escrita en colaboración con Nicolás López Isasmendi— en 1914. Se trata de *El Tapao*, puesta en escena por la Compañía Nacional Pablo Podestá. La obra caricaturizaba el intento desmesurado de una familia oligarca pero decadente de recuperar una vieja riqueza enterrada.<sup>6</sup> Con esto queremos decir que no es que la obra de Sánchez haya llegado a un desierto vacío, sino más bien, a un territorio cultivado con el que entró en resonancia y, por qué no, en disonancias.<sup>7</sup> El contrapunto Florencio Sánchez-Juan Carlos Dávalos bien nos permitiría mostrar lo que está implicado en esta trama que intentamos delinear. Dávalos escribió su obra teatral más emblemática en colaboración con Raúl Serrano. *La tierra en armas* —llevada al cine en 1971— se estrenó en 1926, primero en Buenos Aires, por la compañía de Silvia Parodi y posteriormente en Salta; este caso escenifica las estrategias que usaban los autores para consagrarse en el medio local<sup>8</sup>, y muestra la

---

<sup>6</sup> Según Dávalos, que renegó tempranamente de la pieza, el texto dramático de *El tapao* fue afortunadamente destruido en un incendio.

<sup>7</sup> Y así como la desvalorizada obra es irrecuperable, aún conservamos la esperanza de recuperar materiales de Alberto Godel, el primer dramaturgo de la provincia o Edelmiro Avellaneda quien produce a partir de la dramatización de crónicas policiales de la época, como pudo ser recuperado recientemente con la dirección de Marcos Acevedo la obra *Cañas y trapiches* de Alberto García Hamilton. Sería conveniente conformar conjuntos macropoéticos con estos hechos teatrales.

<sup>8</sup> *El atajacaminos* se pone en escena en Tucumán, autores son Dávalos y Serrano; sobre Serrano sostiene Tossi: “la dicción interpretativa es una de las técnicas con bases en la lírica hispánica, pues, recordemos, es introducida de forma metódica por el actor y docente español Ramón Serrano en su Academia de Recitación y Arte Escénico entre los años 1926-1930. Desde

estructura de un modo de ver regional caracterizado por un espectador dislocado: en el centro y a la vez en la periferia, pero no una periferia objeto, sino sujeto activo de creación estratégico. El contraste con *Barranca abajo* permite visualizar el régimen de diferencia. Mientras que Zoilo es metáfora del fin de una época, la muerte de Güemes asesinado por un traidor realista al final de *La tierra en armas* marca el nacimiento de un mito.<sup>9</sup>

En este marco, cuando nos encontramos ante *M'hijo el dottor*, bien podría asumirse que el paisaje podría remitir a Salta con una afinidad asombrosa, puesto que la historia transcurre “en el patio de una estancia. Un ángulo de edificio viejo, tipo colonial, corroído por el tiempo”. La escenografía de *M'hijo el dottor* (1903), de Florencio Sánchez, no excluye la posibilidad de que la escena transcurra en el noroeste argentino. La estancia colonial, el paso del tiempo, el ámbito rural-familiar... son figuras compartidas por amplios sectores de la vida nacional. Pero algo se quiebra apenas aparecen los primeros parlamentos, como este: “Ahí ha venido el hijo de doña Brígida la puestera en la yegua picaza y dice que si le empriesta el palote de amasar porque va a hacer pasteles hoy”.

La lengua interrumpe la ilusión de cercanía: no por incomprensible, sino por marcada, por específica, por regionalmente otra. Y esto, paradójicamente, provocaría un efecto de realismo “directo”, de “inmediatez”.<sup>10</sup> Ya no se trata de un lenguaje común que da cuerpo a una experiencia nacional homogénea, sino de un sistema lingüístico situado, cargado de resonancias rioplatenses que lo tornan, en el oído salteño de la primera mitad del siglo XX, cercano en el ser argentinos desde una diferencia o heterogeneidad constitutiva: la diferencia es la condición misma del deseo escénico. Desde el punto de vista del espectador local lo reconocible como nacional es una diferencia local con carácter de impuesto y deseado.

### **Multiplicación táctica y citación rebelde**

En posdictadura asistimos a un incremento significativo de las puestas en escena en la región comprendida por Salta, Jujuy y Tucumán, que queda de manifiesto tanto en una presencia mayor en la prensa, como en el incremento de grupos, propuestas estéticas, premiaciones, festivales, incluso en la aparición de organizaciones gremiales y profesionales de diferente índole. De hecho, un motor de consolidación y transformación de las posibilidades de agenciamiento del teatro en todas las provincias del país fue el desarrollo del Instituto Nacional del Teatro en clave federal.<sup>11</sup>

---

entonces y hasta nuestros días, este procedimiento de actuación culto se transmite —paradójicamente— dando continuidad a ciertas prácticas populares, es decir, la transmisión oral de los recursos utilizados, la observación sistemática y consciente de un predecesor —generalmente el capocómico de la compañía—, el adiestramiento por ensayo y error, en síntesis, aprendizajes por acumulación empírica” (Tossi, 2011, pp. 200-201).

<sup>9</sup> Raquel Boden cita, en el mencionado ensayo inédito sobre el teatro de Dávalos, a Castagnino, y afirma que “toda expresión brotada en el interior del país está condenada a perderse si no resuena en Buenos Aires” (s/p). Se está refiriendo al análisis de espectáculos que hace de los medios de prensa a propósito del estreno de *La tierra en armas*. Esta citación encierra una de las improntas más profundas de la territorialización del teatro en Salta que aquí estamos invirtiendo, puesto que el quid de la cuestión no es tanto cómo el teatro local está resonando en la metrópolis, sino cómo lo que viene de afuera es resignificado y visto en la escena local, en esta trama de solidaridades poéticas, estéticas, políticas cuyo sustrato estaría dado por la dramaturgia antes mencionada.

<sup>10</sup> Se entiende, por ello, que una artista investigadora como lo fue Raquel Boden de Arias Linares haya visto en Dávalos un tipo de realismo que “lo colocaría alejado de un realismo directo, a lo Florencio Sánchez” (Boden de Arias Linares, inédito, s/p). En este sentido, los mismos elementos que aportan color local, como la celebración de la fiesta en honor a la firma del tratado de Cerrillos al final de la Segunda Jornada, se funda en una búsqueda de mostración sostenida por una voluntad política de reconocimiento cultural, una exigencia que no está dispuesta para el público local, sino al metropolitano. A la distancia, el realismo de Florencio Sánchez parece “directo”, mientras que el de Dávalos se revela artificioso, lejano.

<sup>11</sup> En posdictadura, la consolidación del Instituto Nacional del Teatro como organismo de fomento creado por la Ley 24.800 instituyó un dispositivo federal, descentralizado y participativo de política teatral, con asignación de recursos por regiones culturales y delegaciones territoriales, que reconfiguró las condiciones de producción, circulación y formación teatral en las provincias (Ley 24.800, 1997). Un examen muy útil del impacto regional de estas políticas puede encontrarse en

La segunda escena no es menos rica en trashumancias con efectos en las políticas territoriales del teatro, pero cambian los lugares y destinos que trazan, es decir, los itinerarios mostrando una cartografía con posicionamientos diversos ante la obra sanchiana. Esto da lugar a experiencias que interceptan micropolíticas específicas que marcan el camino de dinámicas más generales organizando el campo teatral de la región. El itinerario de Rafael Nofal es un caso interesante para empezar porque nos muestra una de las tendencias fuertes, vinculada a la citación rebelde. Nacido en Santiago del Estero, llevó adelante una prolífica actividad en Tucumán. Allí pone en escena en 2016 *Barranca abajo* con un elenco integrado por Jorge García (Don Zoilo), Susana Santos (Doña Dolores), Daniela Canseco (Rudecinda), Jessica Carrizo (Prudencia), Alejandra Páez Salas (Robustiana), Daniela Villalba (Martiniana), Mariano Juri (Aniceto) y Sergio Domínguez (Juan Luis). Esta puesta se distancia del costumbrismo naturalista que, como señala Nofal, se basa en un modo de ver alternativo ya que allí “encontramos la estructura de la tragedia clásica. Es el gran clásico del teatro nacional, una gran obra que es escasamente representada porque prima el prejuicio de ser considerada solo como teatro gauchesco y poco actual” (*La Gaceta*, 04/11/2016). Más que destacar el vínculo entre la obra de Sánchez y la tragedia como archipoética —lo que ha sido profundizado por la crítica en otras instancias— interesa el carácter provocador de la postura del director. Nofal no se limitó a ser epígono ni reproductor de una tradición dada; sin ser iconoclasta se propone visitar productivamente el canon desde una actitud, sin embargo, sacrílega.

Por supuesto que todavía perduran posturas más devotas. Pero aún en los casos donde el homenaje es más explícito y, por lo tanto, cierta búsqueda de fidelidad al original forma parte del proyecto creativo, la diferencia entre teatros nacionales y regionales permite apropiaciones estratégicas que a la vez que engrosan los circuitos y vínculos entre el NOA y la región rioplatense permiten la expresión de una singularidad poética y política de las prácticas locales, es decir, la perdurabilidad de una dramaturgia con voluntad de otredad, como la define Mauricio Tossi (2023) para las regiones del NOA y la Patagonia.

En 2013 el tucumano Edmundo Asfora, radicado en Jujuy desde 1961 y uno de los mayores referentes en el desarrollo del teatro independiente en esta provincia, pone en escena *El desalojo* con un elenco conformado en el Taller de Teatro Universitario de la UNJu. El valor memorial de este hecho se consolida con reseñas históricas que se llevan a cabo durante el intervalo de las funciones como parte de la propuesta que se realiza en torno al centenario de la muerte de Sánchez ( *El Tribuno de Jujuy*, 31/08/2013). Este anclaje marca otra de las tendencias dominantes en esta segunda escena, en la que se destaca el lugar de Sánchez en la formación inicial en teatro, en los primeros contactos con la escena tanto en la actuación como en la dirección, en espacios colectivos, populares muchos de ellos, escolares nuevamente. En varios casos, la apropiación es táctica: el predominio de *En familia* marca la pauta de apropiación de Sánchez pues permite un tipo de lectura fiel de la dramaturgia que es legible y actualizable en el contexto actual, que permite esa disolución de los límites entre el universo poético y el del espectador.

Durante la última dictadura militar nos encontramos con puestas en escena de Sánchez en Salta: *M'hijo el doctor* en 1980 por un elenco de estudiantes de la Escuela Normal; en 1981 de *Canillita*, dirigida por Mabel Parra —otra estudiosa del teatro salteño del siglo XX— y Amelia Ibáñez; en 1982 *En familia* por estudiantes del colegio Carlos Guido Spano con dirección de Graciela Fernández y Roberto Cadar y en Tucumán en 1982 la puesta de *En familia* por el Teatro Estable bajo la Dir. de Olivera. Aquí podemos encontrar la impronta del lugar asignado para la obra de Sánchez, espacio de supervivencia, pero también el lugar de poder: es con estas obras que jóvenes actores y actrices se formaban en una

---

Tossi (2023).

sensibilidad y en ciertas demandas a la actuación cuyo efecto de reverberancia lo veremos inscripto en el conjunto del repertorio local.

El caso de la puesta del Tunju resulta, pues, paradigmática de una proliferación de propuestas que se llevan a cabo en fechas clave para los memoriales. Sin embargo, sería un error inscribir estos hechos teatrales como epigonales o meras re-localizaciones de lo consagrado. Asfora, a propósito de la puesta mencionada, señala el objetivo de “traer algo nuevo al teatro nuestro” (Cruz, 2013). Puede parecer sorprendente que se perciba la producción de Sánchez como “lo nuevo”, sobre todo si pensamos que no es la primera vez que se pone en escena su obra ni en Jujuy ni en el NOA. Pero si bien el Tunju se propone homenajear “los orígenes del teatro nacional”, no desconoce una especificidad local que se inscribe en el hacer del grupo como parte de las decisiones de repertorio, las opciones técnicas, el lenguaje y los temas de forma tal que “entren en la forma regional de Jujuy” lo que supone postular en la base del proceso productivo una tensión entre el reconocimiento y la diferencia: “nos queda la posibilidad de los autores del teatro nacional pero que queremos que la esencia tenga que ver con Jujuy. Es decir nuestra cruda realidad, tratamos de llevarla al teatro y ofrecerla al público”. Es decir que lo nuevo surge de apropiación creativa, diferencial, del canon nacional.

La apropiación local del “estímulo externo” se deja leer como una serie de refuncionalizaciones: la dramaturgia sanchiana circula porque habilita usos políticos, pedagógicos y organizativos. En rigor, la “rebeldía” no irrumpe recién en la posdictadura. Hemos visto que en la primera escena, cuando aún predomina la lógica de las compañías extralocales, son precisamente grupos filodramáticos ligados a organizaciones obreras, anarquistas o de izquierda los que tempranamente toman a Sánchez, como si su firma operara como visa para mostrar lo que el medio local tiende a vigilar.

Esa línea de apropiación reaparece, intensificada, en coyunturas de riesgo: durante la última dictadura cívico-militar y su antesala, Sánchez vuelve a funcionar como recurso de trabajo para poner en escena conflictos legibles sin nombrar de frente lo innombrable. Por eso no sorprende que la tabla registre casos de coraje singular —como la puesta de *El desalojo* en Jujuy (1974) por la Cooperativa CETYC (Fidalgo, 1995)— y que, ya en posdictadura, esa operación retorne como una práctica: usar el canon para torcerlo, citándolo para abrir modos aceptables, legítimos y deseables de hacer y ver teatro. Ahora bien, en posdictadura esta misma eficacia permite la constitución de un dispositivo de articulación, capaz de tender lazos entre territorialidades. Desde esa perspectiva se entiende la llegada, en 1986, de Eduardo Devrient y el Grupo Teatral del Pueblo de Tarija

Devrient, coordinador del Centro de Comunicación Social de Tarija y director del Grupo Teatral del Pueblo, llega a Salta convocado por la Dirección General de Cultura. El Centro de Comunicación explícitamente asume una función emancipatoria en el arte, tanto en el teatro como en la plástica (*El Tribuno de Salta*, 3/06/1986). Entre las actividades que brinda, nos encontramos con una conferencia titulada “Teatro popular campesino y urbano” (*El Tribuno de Salta*, 24/04/1986). Posteriormente dicta un taller de Teatro Popular auspiciado por la Dirección de Cultura en la Casa de la Cultura (junio de 1986) destinado a formar actores y actrices locales. Mientras que el discurso político solicita un “pacto social” Devrient encuentra en Florencio Sánchez la posibilidad de un encuentro fructífero entre Bolivia y Argentina y con el grupo Teatral Pueblo de Tarija ponen en escena *Luisa y Pepa*, según la prensa de Florencio Sánchez. El hecho de que no se titule *Puertas adentro* da cuenta de la necesidad de versionado, pero también de la voluntad de encuentro con el otro que surge del objetivo emancipador que se propone. El elenco también había puesto en escena *Datos personales* de Julio Mauricio y *La espera trágica* de Eduardo Pavlovsky, probablemente como una forma de acortar las distancias entre los países a partir de un suelo común.



Las resonancias y repercusiones continúan. Fruto del taller de teatro popular brindado entre mayo y noviembre, se conforma un grupo local al que se denominó La Bolsa, acaso por la voluntad gregaria, la sed de encuentro, la necesidad de teatro que reunió a Ana María Saavedra, Rebeca Gómez, Alejandra Barrionuevo, Sandra Díaz Tolaba, Miryam Aramayo, Raquel Herrero, Paula González, Claudia Oliver, Margarita García, Nelson López, Daniel Rodríguez, Omar Martínez y Pedro Guerra. Grabaciones: Luis Rubén Poli; Sonorización: Julio Espinosa; Luces: Jorge Renoldi, muchos artistas con trayectoria en el medio a realizar la puesta en escena de *Inocencio Mataco* creación colectiva homenaje a Manuel Castilla, poeta salteño.

Esta experiencia fue leída en la prensa como “novedosa” no por un gesto estético aislado, sino por la reconfiguración del pacto de espectación que proponía. Frente al modelo dominante del teatro como rito de distinción, la intervención del teatro popular invierte la lógica: desplaza el centro de la acción, erosiona la frontera escena/sala y obliga al espectador a dejar de “asistir” para comenzar a implicarse. En esa inversión, el público ya no es un cuerpo que contempla desde afuera, sino una presencia convocada a atravesar la barrera que lo mantenía protegido y, por lo mismo, políticamente neutralizado. Como sintetiza J. A., la propuesta buscaba “romper con esa barrera” (*El Tribuno de Salta*, 2/11/1986) Nos entusiasma, nos maravilla y nos seduce encontrarnos en Sánchez, por Sánchez y a través de Sánchez y sus repercusiones, algunas sutiles, otras contundentes. Lo que más asombra es que, a fines del siglo, nos encontramos con el grupo La Bolsa definiendo el teatro como “una de las manifestaciones más extendidas en el uso de los medios de comunicación social alternativos. Estos últimos brindan los elementos de expresión necesarios a los sectores habitualmente silenciados por la estructura social” (Programa de mano). El grupo La bolsa, que se forma a partir de esta experiencia de encuentro entre el NOA y Bolivia mediado por Sánchez lleva a barrios y zonas marginalizadas por el capital (y las capitales) una selección dramática que apuesta por un teatro crítico, asimismo por la creación colectiva y la horizontalidad. Estamos ante otro panorama de lo que se entiende por popular. Y por propio.

Hacia el NOA, Sánchez deja de operar solamente como firma autoral y pasa a funcionar como recurso de trabajo: un repertorio de formas, conflictos y operaciones que la escena del NOA activa de manera situada. Su eficacia no se agota en la contabilización de puestas ni en la literalidad del homenaje; se verifica, sobre todo, en la capacidad de su dramaturgia de migrar entre pedagogías, circuitos populares, institucionalidades emergentes, y estéticas que oscilan entre la fidelidad y la citación rebelde. En esa circulación, Sánchez reaparece como problema productivo. Funciona como punto de apoyo para ensayar cómo se dice “lo nacional” desde una territorialidad que lo reinscribe, lo recorta y lo vuelve a poner en juego. La diferencia regional no se formula por afuera de lo nacional, sino desde su interior: Sánchez se vuelve herramienta móvil para producir e instalar singularidad en las prácticas locales.

### **Florencio Sánchez desde el NOA**

La inscripción de Florencio Sánchez en el NOA muestra, con nitidez, que los cánones no se aplican ni imponen sobre los territorios sin negociaciones, recortes y, a su vez, reprograman la escena. En esta frontera-umbral, Sánchez aparece de modo paradójico: figura mayorizada y, a la vez, presencia selectiva, intermitente, hecha de insistencias (ciertas obras, ciertos usos) y de ausencias (otras piezas, otros modos de mirar). Por eso, más que confirmar un repertorio, su circulación vuelve legibles las condiciones siempre situadas de reconocimiento, vigilancia, deseo de legitimidad y producción de diferencia en el teatro.

Las dos escenas que describimos permitieron precisar estas operaciones. En la primera (1907-1959), cuando el campo teatral regional todavía no se autonomiza plenamente, Sánchez ingresa mediado por

compañías extralocales, prensa, moralidades de época, pero también por la apropiación temprana de grupos filodramáticos vinculados a organizaciones obreras, anarquistas o de izquierda. Allí la figura-de-autor funciona como pasaporte o moneda franca que habilita a mostrar lo que el medio local tiende a vigilar. En la segunda escena (posdictadura), con un campo ya más denso en instituciones, circuitos y formación, esa lógica no desaparece. Sánchez se activa como recurso de trabajo: puede ser homenaje, puede ser citación rebelde, puede ser instrumento pedagógico, puede ser dispositivo de articulación territorial; y su eficacia se verifica en la capacidad de la dramaturgia de migrar y volver a operar, situada, en nuevas condiciones, por otros teatristas, para otros públicos.

En ese punto cobra sentido releer a Jitrik (1998) desde aquí: el problema no es si una lectura “actual” favorece o no a Sánchez, sino qué hace la mirada situada cuando toma su dramaturgia como tecnología poético-territorial. Lo que el archivo deja ver es una poética. Ese conjunto se reactiva en la formación de actores y públicos, en circuitos populares y en institucionalidades emergentes, y permite ensayar una pregunta que recorrió todo este trabajo: cómo se dice “lo nacional” desde una territorialidad que lo reinscribe desde adentro.

Quisiera cerrar con una alerta metodológica: así como los monumentos pueden reanimarse por la potencia creativa, también hay restos que no coagulan en el mármol del canon ni en la visibilidad de la prensa. Cartografiar a Sánchez hacia el NOA exige atender tanto a lo que aparece como a lo que falta: discontinuidades, silencios, escenas menores, repertorios escolares, circuitos barriales, versiones y desvíos. Sólo así la crítica podrá reconocer, en el teatro de aquí y ahora, las reverberancias de un Sánchez que está y no está: no como modelo de obediencia, sino como herramienta viva para producir diferencia, comunidad y teatralidad en la frontera. Porque si algo nos enseña su obra hacia el NOA es que el teatro no se funda, se desborda. Y desde esa refracción disidente que brota desde la frontera norte, es posible imaginar escenas otras, nuevos modos de mirar lo que parecía ya visto.

## Referencias bibliográficas

- ALSINA, CARLOS MARÍAS, *Teatro, ética y política. Historia del teatro tucumano. Elbussismo. Complicidades, silencios y resistencia*, Vol. I, Argus-a Artes & Humanidades, 2013a.
- ALSINA, CARLOS MARÍAS, *Teatro, ética y política. Historia del teatro tucumano. El bussismo. Complicidades, silencios y resistencia*, Vol. II, Argus-a Artes & Humanidades, 2013b.
- ALSINA, CARLOS MARÍAS, *Teatro, ética y política. Historia del teatro tucumano. El bussismo. Complicidades, silencios y resistencia*, Vol. III, Argus-a Artes & Humanidades, 2013c.
- ÁLVAREZ LENZI, RICARDO, MARIANO ARANA Y LIVIA BOCCHIARDO, *El Montevideo de la expansión (1868-1915)*. Ediciones de la Banda Oriental, 1986.
- BALESTRINO, GRACIELA, “Un siglo de teatro en Salta: memoria y balance”. En Balestrino, Graciela, Sosa, Marcela y Marcela Parra (coords.) *Un siglo de teatro en Salta. Memoria y Balance*, Salta, CIUNSA, 2000.
- BALESTRINO, GRACIELA Y MARCELA SOSA, “Salta: 1900-1930”. En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol. I*, Buenos Aires, Galerna, 2005, pp. 291-331.
- BALESTRINO, GRACIELA Y MARCELA SOSA, “Salta: 1930-1976”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol II*, Buenos Aires, Galerna/INT, 2007, pp. 347-400.
- BOZZANO, HORACIO, *Territorios reales, territorios pensados, territorios posibles. Aportes para una teoría territorial del ambiente*, Espacio, 2012.
- BRASELLI, GABRIELA, “Florencio Sánchez en la escena nacional: 1900-1910”. En Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 75-85.
- CAMBLONG, ANA MARÍA, “Habitar la frontera”, *deSignis*, 13, Federación Latinoamericana de Semiótica, 2009, pp. 125-133.
- CAZAP, SUSANA, “Florencio Sánchez y la recepción de sus obras”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 128-143.

- COMEDIA NACIONAL, *Florencio Sánchez en la Comedia Nacional. Los estrenos de las obras de Sánchez en la visión de los críticos (1947-2001)*, Montevideo, s/f. Recuperado en <https://comedianacional.montevideo.gub.uy/node/151/florencio-sanchez/florencio-sanchez-en-la-comedia-nacional>
- DRUȚĂ, GIANINA, “Desde Noruega al mundo: los primeros encuentros de Henrik Ibsen con el teatro europeo (ca. 1890-1910)” [Conferencia]. *Congreso Internacional Florencio Sánchez (1875-1910)*, Academia Argentina de Letras / Instituto de Artes del Espectáculo, 21 de julio de 2025.
- DUBATTI, JORGE, “Florencio Sánchez frente a la estructura teatral ibseniana”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 86-96.
- DUBATTI, JORGE, *Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.
- DUBATTI, JORGE, “Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro”, *La Escalera*, N°26, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 13-50.
- FIDALGO, ANDRÉS, *El teatro en Jujuy*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995.
- GORLERI, MARÍA ESTER, “Barranca abajo como apuesta federal” [Ponencia / conferencia]. En *Congreso Internacional Florencio Sánchez (1875-1910)* (modalidad virtual, transmisión en YouTube). Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 22 de julio de 2025. [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=pkKGcceewH8>
- GRIMM, GUNTER, “Campos especiales de la historia de la recepción. En busca del texto”. En Rall, D. (comp.) *Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- HAESBAERT, ROGÉRIO DA COSTA, *El mito de la desterritorialización: del ‘fin de los territorios’ a la multiterritorialidad*, México, Siglo XXI, 2011.
- JITRIK, NOÉ, “Nuevamente Florencio Sánchez. Una mirada”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 53-74.
- KENT TREJO, DIDANWY, “El espectador ante la liminalidad de la experiencia teatral”. En Dubatti, Jorge (coord.) *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2019, pp. 165-182.
- LOTMAN, IURI, *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996.
- MERESMAN, GUILLERMO, “Circulación y recepción del teatro de Florencio Sánchez por algunas ciudades del Litoral” [Conferencia en congreso]. En *Congreso Internacional Florencio Sánchez (1875-1910)*, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2025, 21 de julio. [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=fjwL7eF-GgU>
- MIRZA, ROGER, “Prólogo uruguayo. Florencio Sánchez y el problema del origen”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 18-28.
- NALLIM, MARÍA ALEJANDRA, “Territorios, identidades y discursividades en Barranca abajo. Lecturas críticas desde una epistemología de la frontera” [Conferencia en congreso]. En *Congreso Internacional Florencio Sánchez (1875-1910)*, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2025, 21 de julio. [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=42AR51BumGE>
- OGÁS PUGA, GRISBY, “El teatro de Florencio Sánchez en Cuyo. Recorrido y significación poético-escénica de su dramaturgia hasta nuestros días” [Conferencia en congreso]. En *Congreso Internacional Florencio Sánchez (1875-1910)*, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2025, 23 de julio. [en línea] YouTube (Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, UBA).— [https://www.youtube.com/watch?v=Y42GFIxg\\_Ns](https://www.youtube.com/watch?v=Y42GFIxg_Ns)
- PARRA, MARCELA. “Los espectáculos en la Salta de antes”. En Balestrino, Graciela, Sosa, Marcela y Marcela Parra (coords.) *Un siglo de teatro en Salta. Memoria y Balance*, Salta, CIUNSA, 2000.
- PALERMO, ZULMA, *Desde la otra orilla: pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*, Córdoba, Alción, 2005

- PALERMO, ZULMA, “Diferencia epistémica y diferencia colonial. El rol del comparatismo contrastivo y de las hermenéuticas pluritópicas”, *Cuadernos del hipogrifo*, N° 8, 2017, pp. 7-25.
- PELLETTIERI, OSVALDO, “Prólogo argentino”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998a, pp. 10-17.
- PELLETTIERI, OSVALDO, “Florencio Sánchez en su época. Sus opciones teatrales”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998b, pp. 29-52.
- ROCCA, PABLO. “Florencio Sánchez y Uruguay: una relación crítica”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 97-109.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EDUARDO, “Esperando a Florencio”. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, Alfa, 1996. Recuperado en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/esperando-a-florencio/html/866c0d77-3b7b-49e9-84fc-cfd1778f3412\\_2.html#I\\_0](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/esperando-a-florencio/html/866c0d77-3b7b-49e9-84fc-cfd1778f3412_2.html#I_0)
- TOSSI, MAURICIO, *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires, Dunken, 2011.
- TOSSI, MAURICIO, *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Buenos Aires, Biblos, 2023.
- TRÍBULO, JUAN ANTONIO, “Tucumán (1873-1958)”. en Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol I*. Buenos Aires, Galerna, 2005, pp. 495-550.
- TRÍBULO, JUAN ANTONIO, “Tucumán (1959-1976)”. En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol II*. Buenos Aires, Galerna/INT, 2007, pp. 525-574.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Marxismo y literatura*. Madrid, Península, 2000.

## Prensa

- La Gaceta. (2016, 4 de noviembre). “Barranca abajo” llega a la capital desde el interior. La Gaceta. <https://www.lagaceta.com.ar/nota/706087/espectaculos/barranca-abajo-llega-capital-desde-interior.html>
- Cruz, L. (2013, 28 de noviembre). “El teatro es algo que está dentro mío” [Entrevista a Edmundo Asfora]. *El Tribuno de Jujuy*. <https://eltribunodejujuy.com/nota/2013-11-28-23-58-0--el-teatro-es-algo-que-esta-dentro-mio>
- Alternativa Teatral. (s. f.). Alternativa Teatral (base de datos y cartelera). Recuperado por última vez 15 de diciembre de 2025, de <https://www.alternativateatral.com/>
- La Provincia*. (1907, 16 de agosto) Raffeto. Archivo y Biblioteca Históricas Dr. Joaquín Castellanos.
- El Tribuno de Salta. (1986, 3 de junio). Última presentación del grupo teatral “Pueblo”. Archivo y Biblioteca Históricas Dr. Joaquín Castellanos.
- El Tribuno de Salta. (1986, 24 de abril). Conferencia sobre teatro. Archivo y Biblioteca Históricas Dr. Joaquín Castellanos.
- República Argentina. (1997). Ley 24.800: Ley Nacional del Teatro (creación del Instituto Nacional del Teatro). Boletín Oficial.
- República Argentina. (1997). Decreto 991/97 (reglamentación de la Ley 24.800). Boletín Oficial.

**Tabla 1**

| Provincia | Año  | Lugar                               | Obra                                             | Grupo                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | Director     | Fuente            |
|-----------|------|-------------------------------------|--------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|-------------------|
| Salta     | 1907 | Calle Libertad y Corrientes (Circo) | M'hijo el doctor                                 | Politeama Raffetto Santos Vega de Rafael Obligado                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | P. Raffetto/ | Balestrino y Sosa |
| Salta     | 1909 | Victoria                            | En familia de Florencio Sánchez                  | Compañía Esteves-Arellano. Lina Esteves, Enrique Arellano, Teresa Costa, Teresa Díaz, Sofía Nessi, María E. Ramírez, Manuela Viera, Clorinda Bombach, Juan J. Cabrera, A. Costas, Santiago Nessi, Arturo Gonzálvez, Santiago Nessi, Agustín Ramírez, José Rubens, Juan Sanjuan, Alberto Soto, Ángela Tesada, Matilde Alonso                                                                                               | E. Arellano  | Balestrino y Sosa |
| Salta     | 1910 | SD                                  | Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez y José Podestá | Politeama Raffetto                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |              | Balestrino y Sosa |
| Salta     | 1914 | Victoria                            | Barranca abajo de Florencio Sánchez              | Compañía Nacional Pablo Podestá con Camila Quiroga, Blanca Vidal, Emilia Vidal, Ángela Argüelles, Jacinta Diana, Rosa Di Pascua, Josefa Vidal, María Barrán, Antonia Ortiz, Ester Muñoz, Elvira García, Luisa Olamendi, Pablo Podestá, Héctor Quiroga, Julio Escarcela, Alberto Sconosciuto, Ángel Cuartucci, Pedro Cuartucci, Miguel Coiro, Juan Ciencia, Genaro Cañada, Carlos Bettoldi, Alberto Ortiz, Luis Villanueva |              | Balestrino y Sosa |
| Salta     | 1914 | Victoria                            | Los muertos de Florencio Sánchez                 | Compañía Nacional Pablo Podestá con Camila Quiroga,                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |              | Balestrino y Sosa |

|         |      |                                     |                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |            |                                                    |
|---------|------|-------------------------------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|----------------------------------------------------|
|         |      |                                     |                                                        | Blanca Vidal, Emilia Vidal, Ángela Argüelles, Jacinta Diana, Rosa Di Pascua, Josefa Vidal, María Barrán, Antonia Ortiz, Ester Muñoz, Elvira García, Luisa Olamendi, Pablo Podestá, Héctor Quiroga, Julio Escarcela, Alberto Sconosciuto, Ángel Cuartucci, Pedro Cuartucci, Miguel Coiro, Juan Ciencia, Genaro Cañada, Carlos Bettoldi, Alberto Ortiz, Luis Villanueva. |            |                                                    |
| Salta   | 1917 | Biógrafo                            | M'hijo el doctor                                       | Compañía Abraim-Moyano (Tucumán)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |            | Balestrino y Sosa                                  |
| Salta   | 1917 | Centro Argentino                    | Barranca abajo de Florencio Sánchez                    | Cuadro Dramático Florencio Sánchez (Salta)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |            | Balestrino y Sosa                                  |
| Salta   | 1921 | Victoria                            | En familia de Florencio Sánchez                        | Cooperativa Nacional de Comedias                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |            | Balestrino y Sosa                                  |
| Salta   | 1921 | Victoria                            | M'hijo el doctor                                       | Cooperativa Nacional de Comedias                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |            | Balestrino y Sosa                                  |
| Salta   | 1922 | Victoria                            | Los muertos de Florencio Sánchez                       | Compañía argentina de comedias de José Gómez                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | J. Gómez   | Balestrino y Sosa                                  |
| Tucumán | 1927 | SD                                  | El atajacaminos de Juan Carlos Dávalos y Ramón Serrano | Academia de Recitación y Arte Escénico                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |            | Tabla de Juan Antonio Tríbulo en Pellettieri, 2005 |
| Salta   | 1929 | Centro Argentino de Socorros mútuos | Los muertos de Florencio Sánchez                       | Cuadro Filodramático Martínez Cuitiño                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |            | Balestrino y Sosa                                  |
| Salta   | 1936 | SD                                  | Los muertos de Florencio Sánchez                       | Compañía de José Gómez                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | José Gómez | Balestrino y Sosa                                  |
| Tucumán | 1938 | SD                                  | VV obras                                               | Teatro del Pueblode Tucumán                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |            | Alsina, V. 1, p. 128                               |

|         |      |                    |                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                            |                                                                                        |                                                    |
|---------|------|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| Tucumán | 1940 | SD                 | Los muertos de Florencio Sánchez                                                                                                               | SD                                                                                                                                                                         |                                                                                        | Tabla de Juan Antonio Tríbulo en Pellettieri, 2005 |
| Salta   | 1956 | SD                 | El desalojo de Florencio Sánchez                                                                                                               | Teatro Vocacional San Antonio                                                                                                                                              |                                                                                        | Balestrino y Sosa                                  |
| Tucumán | 1956 | SD                 | Escenas de Lope de Vega, Carlos Goldini, William Shakespeare, Federico García Lorca, Jacinto Benavente, Florencio Sánchez, George Bernard Shaw | Escuela de Teatro de la Federación Tucumana de Teatros Independientes                                                                                                      | Dir. Édgard Bulaccio Reynaud, Adela Hernández Heredia, Raúl Serrano, Juan Carlos Sager | Tabla de Juan Antonio Tríbulo en Pellettieri, 2007 |
| Jujuy   | 1959 | SD                 | En familia de Florencio Sánchez                                                                                                                | La Comedia                                                                                                                                                                 | SD                                                                                     | Fidalgo, Andrés, 1995                              |
| Tucumán | 1959 | SD                 | En familia de Florencio Sánchez                                                                                                                | Teatro Estable "con las actuaciones de Blanca Rosa Gómez y Francisco Amado Díaz, dos actores tucumanos de amplia y reconocida trayectoria en el radioteatro" (Tossi, 2011) | Dir. Armando Discépolo                                                                 | Tabla de Juan Antonio Tríbulo en Pellettieri, 2007 |
| Salta   | 1961 | SD                 | M'hijo el doctor                                                                                                                               | Teatro de Arte                                                                                                                                                             | Dir. Marta Serrano y Nicolás Beluci                                                    | Balestrino y Sosa                                  |
| Salta   | 1968 | SD                 | M'hijo el doctor                                                                                                                               | Teatro Vocacional Tartagal                                                                                                                                                 | Dir. Reverendo Luis Pablo Grass                                                        | Balestrino y Sosa                                  |
| Jujuy   | 1972 | SD                 | M'hijo el doctor                                                                                                                               | Ollantay                                                                                                                                                                   | SD                                                                                     | Fidalgo, Andrés, 1995                              |
| Jujuy   | 1974 | SD                 | El desalojo de Florencio Sánchez                                                                                                               | Cooperativa CETYC                                                                                                                                                          | SD                                                                                     | Fidalgo, Andrés, 1995                              |
| Salta   | 1976 | SD                 | M'hijo el doctor                                                                                                                               | Taller Joven de Teatro (Güemes)                                                                                                                                            | Dir. Javier Velásquez                                                                  | Balestrino y Sosa                                  |
| Tucumán | 1978 | SD                 | En familia de Florencio Sánchez                                                                                                                | Elenco Oficial de la Provincia                                                                                                                                             | Dir. Pedro Sánchez                                                                     | Alsina, V. 2                                       |
| Salta   | 1980 | Casa de la Cultura | M'hijo el doctor                                                                                                                               | Escuela Normal República de                                                                                                                                                | SD                                                                                     | Archivo propio                                     |

|         |      |                                               |                                     |                                                               |                                                                                                                      |                       |
|---------|------|-----------------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|
|         |      |                                               |                                     | Colombia (Rosario de la Frontera)                             |                                                                                                                      |                       |
| Salta   | 1981 | Casa de la Cultura                            | Canillita de Florencio Sanchez      | Colegio José Manuel Estrada                                   | Mabel Parra de Ruiz de los Llanos y Amelia Ibáñez de Saicha                                                          | Archivo propio        |
| Salta   | 1981 | Casa de la Cultura                            | En familia de Florencio Sánchez     | Carlos Guido Spano                                            | Graciela Fernández y Roberto Cadar                                                                                   | Archivo propio        |
| Jujuy   | 1981 | SD                                            | En familia de Florencio Sánchez     | Nuevo Teatro                                                  | SD                                                                                                                   | Fidalgo, Andrés, 1995 |
| Tucumán | 1982 | SD                                            | En familia de Florencio Sánchez     | Teatro Estable                                                | Dir. Olivera                                                                                                         | Alsina, V. 2          |
| Salta   | 1983 | Casa de la Cultura                            | Canillita de Florencio Sanchez      | Colegio José Manuel Estrada                                   | Asist. Marta Celia G. de Bernal y José Luis Alvarado Nazer, asesoría de Irma G. de Skaf y dir. general Roberto Cadar | Archivo propio        |
| Salta   | 1986 | Casa de la Cultura                            | Luisa y Pepa de Florencio Sánchez   | Grupo Teatral Pueblo                                          | Dir. Eduardo Debrient (Tarija, Bolivia)                                                                              | Archivo propio        |
| Salta   | 1986 | Casa de la Cultura                            | M'hijo el doctor                    | Escuela Normal República de Colombia (Rosario de la Frontera) |                                                                                                                      | Archivo propio        |
| Salta   | 1995 | Teatro de la Fundación del Banco del Noroeste | Mano Santa de Florencio Sánchez     | Bachillerato Artístico Tomás Cabrera                          | Dir. Daniel Chacon                                                                                                   | Archivo propio        |
| Salta   | 1999 | SD                                            | M'hijo el doctor                    | SD                                                            | Dir. Débora Solís de Teruel                                                                                          | Archivo propio        |
| Tucumán | 1999 | SD                                            | Barranca abajo de Florencio Sánchez | Teatro Universitario de Tucumán                               | Dir. Ricardo Salim                                                                                                   | Alsina, V. 2          |
| Salta   | 2000 | Buenos Aires                                  | Premios Florencio Sánchez 99        | SD                                                            |                                                                                                                      | Archivo propio        |
| Salta   | 2002 | Casa del                                      | Mano Santa de                       | MEPAO de la soc. de                                           | Dir. Débora                                                                                                          | Archivo propio        |



|         |      |                                          |                                               |                                                                          |                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                           |
|---------|------|------------------------------------------|-----------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|         |      | Jubilado<br>(Pueyrredón 450)             | Florencio Sánchez                             | Jubilados y Pensionados de la Pcia. de Salta (Metán)                     | Solís/<br>Elenco:<br>Orieta Carrasco, Carlos Brahim, Elsa Sánchez, Mirta Castellano y Doria Abeya;<br>Escenografía: Lucrecia Fernández,<br>Vestuario: Olga Sierra y apuntadora: Nora Ruiz             |                                                                                                                           |
| Salta   | 2002 | Fundación Salta (General Güemes 434)     | En familia de Florencio Sánchez               | SD                                                                       | Dir. Mariana Flores                                                                                                                                                                                   | Archivo propio                                                                                                            |
| Salta   | 2002 | Metán                                    | Mano Santa de Florencio Sánchez               | MEPAO de la soc. de Jubilados y Pensionados de la Pcia. de Salta (Metán) | Dir. Débora Solís/<br>Elenco:<br>Orieta Carrasco, Carlos Brahim, Elsa Sánchez, Mirta Castellano y Doria Abeya;<br>Escenografía: Lucrecia Fernández,<br>Vestuario: Olga Sierra y apuntadora: Nora Ruiz | Archivo propio                                                                                                            |
| Salta   | 2004 | San Salvador de Jujuy - También en Salta | Barranca abajo de Florencio Sánchez           | Tunse (Santiago del Estero)                                              | SD                                                                                                                                                                                                    | Archivo propio                                                                                                            |
| Salta   | 2005 | SD                                       | Canillita de Florencio Sánchez                | SD                                                                       | Dir. Emilia Acosta                                                                                                                                                                                    | Archivo propio                                                                                                            |
| Tucumán | 2007 | SD                                       | Los derechos de la Salud de Florencio Sánchez |                                                                          | Marcos Rosenzvaig                                                                                                                                                                                     | Alsina, V. 3, p. 32                                                                                                       |
| Jujuy   | 2011 | Teatro de la Vuelta del Siglo            | En familia de Florencio Sánchez               |                                                                          | Rodolfo Pacheco                                                                                                                                                                                       | <a href="https://www.jujuyalmento.com/espectaculos/reponen-en-">https://www.jujuyalmento.com/espectaculos/reponen-en-</a> |

|         |                       |                      |                                              |                                                                                                        |                |                                                                                                                                                                                                                                               |
|---------|-----------------------|----------------------|----------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|         |                       |                      |                                              |                                                                                                        |                | <a href="#">familia-florencio-sanchez-n5311</a>                                                                                                                                                                                               |
| Jujuy   | 2013                  |                      | El desalojo de Florencio Sánchez             | Taller del TUNJu (Teatro Universitario de Jujuy)                                                       | Edmundo Asfora | <a href="https://eltribunodejuju.com/nota/2013-11-28-23-58-0--el-teatro-es-algo-que-esta-dentro-mio">https://eltribunodejuju.com/nota/2013-11-28-23-58-0--el-teatro-es-algo-que-esta-dentro-mio</a>                                           |
| Jujuy   | 2013                  |                      |                                              |                                                                                                        |                |                                                                                                                                                                                                                                               |
| Jujuy   | 2015                  | La Hilandería Teatro | En familia de Florencio Sánchez              |                                                                                                        | David Picotto  | <a href="https://notinor.com/jujuy/festival-teatral-escenas-a-jujuy-del-03-al-07-de-septiembre/">https://notinor.com/jujuy/festival-teatral-escenas-a-jujuy-del-03-al-07-de-septiembre/</a>                                                   |
| Tucumán | 2016                  | SD                   | Barranca abajo de Florencio Sánchez          |                                                                                                        | Rafael Nofal   | <a href="https://www.lagaceta.com.ar/nota/706087/espectaculos/barranca-abajo-llega-capital-desde-interior.html">https://www.lagaceta.com.ar/nota/706087/espectaculos/barranca-abajo-llega-capital-desde-interior.html</a>                     |
| Tucumán | 2016                  | SD                   | En familia de Florencio Sánchez              |                                                                                                        | Rolo Andrada   | <a href="https://medios.unt.edu.ar/2019/07/29/familia-obra-teatral-florencio-sanchez-se-presenta-virla/">https://medios.unt.edu.ar/2019/07/29/familia-obra-teatral-florencio-sanchez-se-presenta-virla/</a>                                   |
| Tucumán | 2020                  | SD                   | Cañas y trapiches de Alberto García Hamilton |                                                                                                        | Marcos Acevedo | <a href="https://www.lagaceta.com.ar/nota/855880/espectaculos/teatro-recrean-streaming-obra-tucumana-estrenada-1909.html">https://www.lagaceta.com.ar/nota/855880/espectaculos/teatro-recrean-streaming-obra-tucumana-estrenada-1909.html</a> |
| Jujuy   | déc. 20               | SD                   | M'hijo el doctor                             | Conjunto Ledesma                                                                                       | SD             | Fidalgo, Andrés, 1995                                                                                                                                                                                                                         |
| Tucumán | SD<br>circa 1910-1920 | SD                   | VV obras                                     | F.O.R.A grupo filodramático "Libertario"/La Fraternidad (grupo del Centro Socialista) /Bravo y Cerebro |                | Alsina, V. 1, p. 122                                                                                                                                                                                                                          |

## VISIÓN DE LA MUJER EN EL TEATRO DE FLORENCIO SÁNCHEZ EN DOS PIEZAS SUYAS: *LA TIGRA* Y *LA GRINGA*

Catalina Julia Artesi  
Instituto de Artes del Espectáculo, UBA  
[catalinajulia.artesi2@gmail.com](mailto:catalinajulia.artesi2@gmail.com)

Florencio Sánchez (1875-1910) cuya producción artística se desarrolló entre Uruguay y Argentina, desde muy joven activó en el mundo de la política, adhirió al bando de los “blancos” encabezado por el caudillo Aparicio Saravia. Cuando se produjo en su país la revolución en 1897, participó en dicha guerra civil donde se enfrentaron los “blancos” (conservadores) con los “colorados” (liberales), el levantamiento se produjo contra el presidente Juan Idiarte Borda (1894-1897). Luis Ordaz en su libro *Historia del Teatro en el Río de la Plata* (2010), resalta sus múltiples actividades: empleado gubernativo, integrante de un cuadro filodramático, pero en su actividad periodística “hace gala de tanta desenvoltura y agudeza, que, finalmente, le cuesta el puesto público” (p. 118). Luego, deserta de ese enfrentamiento, se va al Brasil. Cuando se firma la paz, vuelve a Montevideo donde en 1897 se contacta con el Centro Internacional de Estudios Sociales (C.I.E.S), cuyo lema libertario es “el individuo libre en la comunidad libre” (p. 118). En sus *Cartas de un flojo* (1900) se ve su desencanto con las políticas tradicionales. Desarrolla una activa militancia anarquista. Escribe en *La Protesta* (periódico argentino divulgador del pensamiento anarquista tradicional) y en la revista *El sol*, dirigida por Alberto Ghiraldo (Argentina, 1875 - Chile, 1946). En sus obras teatrales *Ladrones* (1897), borrador de *Canillitas* (1902-1904), y *Puertas Adentro* (1897) —*scherzo* en un acto— Florencio Sánchez interviene en ambos espectáculos que promocionaba el C.E.I.S.

Continúa a fines del siglo XIX y comienzos del XX con su labor periodística (diario *La República*, al comienzo dirigido por Lisandro de la Torre) y su producción teatral (*La gente honesta* —sainete de costumbres rosarinas— y que tituló *Canillitas* (1900) estrenada en Rosario por la compañía española de Enrique Lloret. Tras varios viajes entre Montevideo y Buenos Aires, en 1903 estrena *M'hijo el doctor*, dirigida por Jerónimo Podestá, en el Teatro de la Comedia de Buenos Aires que constituyó un gran éxito teatral. En este drama rural en tres actos, donde plantea el choque dentro de la gente perteneciente a la sociedad rural de principio de siglo, muestra el conflicto entre la ética vieja y la nueva, un drama de tesis en el que aparecen los nuevos ideales. A partir de entonces despliega su carrera como dramaturgo en el Río de la Plata.

De sus obras iniciales, abordamos dos en las que sobresale el rol de la mujer en la sociedad de comienzos del siglo XX. *La gringa*, comedia rural en cuatro actos estrenada por Angelina Pagano (1888-1962) el 21 de diciembre de 1904, en el Teatro San Martín de la Capital Federal. El dramaturgo oriental muestra aquí la lucha entre el orden conservador y la nueva mentalidad progresista que marcará al siglo XX, la resistencia al inmigrante y los profundos cambios en el campo, donde la imagen femenina resulta fundamental en la resolución del conflicto social.

*La Tigra* (1907), sainete urbano en un acto, a cargo de Pablo Podestá, estrenada el 2 de enero de 1907, en el Teatro Argentino; el autor plantea la historia de una mujer cuyo apodo revela su carácter fuerte, la constante revuelta con los parroquianos habituales en los cafetines de la zona portuaria que buscaban dominarla. Observamos que el dramaturgo realiza una denuncia social muy aguda pues muchas mujeres de las clases populares de comienzos del siglo XX eran discriminadas por su condición de madre soltera, no podían formar un hogar ni insertarse en el mundo del trabajo, motivos por los cuales debían ejercer la prostitución. Aspecto que también abordó el cineasta argentino Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978) en su versión fílmica de *La Tigra* (1954), que en su momento fue censurada en la Argentina

y recién pudo reestrenarse, sin cortes, en 1964. Reconocemos que esta obra no ha perdido vigencia pues dicho conflicto en pleno siglo XXI se ha agravado debido a la crisis social y económica constante que sufre la Argentina.

Realizamos una comparación entre ambas piezas, y planteamos algunas preguntas, teniendo en cuenta el contexto del autor donde mayormente desplegó su producción dramática y su labor periodística en ambas orillas del Río de la Plata: ¿En qué medida su militancia en el movimiento anarquista, que evidenciaba en su ideario preocupación por la situación de la mujer en el mundo del trabajo y en el hogar, lo llevó a focalizar y destacar su rol social en la sociedad tanto en la urbe como en el campo? ¿Podríamos considerar que construye determinados arquetipos femeninos antagónicos, influenciado por la presencia de algunas obras paradigmáticas del drama moderno y del naturalismo europeo en los escenarios porteños a comienzos del siglo XX?

### **Dos mujeres que sobresalen en mundos antagónicos**

Florencio Sánchez estrenó sus primeras obras en Montevideo usando el seudónimo de Luciano Stein, en el grupo anarquista filodramático del que era actor (Seibel, 2010, p. 17). El Centro Internacional de Estudios Sociales (CEIS), impulsado por la “Asociación Fraternidad” (1866), llevaba adelante diferentes actividades, allí nuestro autor estrenó el *scherzo* en un acto, *Puertas Adentro*, se cree que la estrenó en 1898; más adelante, *¡Ladrones!* (1901), antecedente de *Canillitas* (Muñoz-Suárez, 2010, s/p).

Coincidimos con Jorge Dubatti (2024) que en un trabajo suyo publicado por la revista *Sade* destaca que “la gauchesca teatral es una de las contribuciones más relevantes de la escena latinoamericana al teatro mundial [...] Es un fenómeno irradiado desde el Cono Sur, más en particular en la región rioplatense en el siglo XIX, pero con antecedentes formativos en el siglo XVII y proyecciones hasta hoy” (Dubatti, 2024, s/p). Sin duda, Florencio Sánchez fue un autor canónico en el Río de la Plata en el desarrollo de esta poética, junto con Eduardo Gutiérrez (1851-1889) y Martiniano Leguizamón (1858-1935).

Luego de la presentación exitosa de *M'hijo el doctor* (1903), obra donde mostraba la pugna entre dos conciencias: el viejo, convencional versus el nuevo “leal al hombre y su naturaleza” (Ordaz, 2010, p. 121); repone *Canillitas* en 1904 y estrena *La Gringa*, una comedia campesina fuera de lo común respecto de su restante producción dramática, ya que en la mayoría se nota la influencia del naturalismo zoliano con una visión determinista del mundo como en su drama gauchesco *Barranca abajo* de 1905. En cambio, en esta pieza ambientada en la pampa rosarina, refleja “su honda esperanza en el porvenir a través de la pareja humana que oficia de síntesis venturosa” (p. 122).

El autor representa escénicamente la región cerealera santafecina donde se habían asentado, a finales del siglo XIX, inmigrantes europeos, particularmente grupos de italianos que se dedicaron a tareas agrícolas y ganaderas. A diferencia de otras expresiones literarias rioplatenses de temática campesina, donde predominaba una visión del mundo negativa, en *La Gringa* aparece reflejado el enfrentamiento criollo-gringo planteado desde una perspectiva positiva: la esperanza en el futuro. Lo sintetiza en valores antagónicos que encarnan dos figuras masculinas: el espíritu tradicionalista, representado por el criollo Don Cantalicio que no acepta los cambios sociales y económicos, opuesto al espíritu práctico que representa el italiano Don Nicola, quien defiende el aprovechamiento de la tierra mediante el uso de las nuevas herramientas que facilitan las tareas campesinas. Guillermo Stämpfli (2007) en su artículo “Hechos históricos y textos dramáticos: el campo santafesino y el drama rural entre 1904 y 1920”, considera que “la obra no se propone denunciar el problema social y económico de la campaña [...] Sánchez reduce aquí el conflicto al desencuentro de dos culturas en esas ‘zonas de contacto’” (Pratt, 1997, p. 26) que constituyen el centro y sur santafesino, en la primera década del siglo veinte” (Stämpfli, 2007, s/d).

Si bien este historiador —que citamos recién— lo critica, resalta un aspecto que particularmente nos interesa en relación con nuestra obra. Nos referimos a la militancia de Florencio en el anarquismo, sus actividades en la Ciudad de Rosario donde desarrolló tareas periodísticas en el diario *El sol* dirigido por Alberto Ghirardo (1875-1946), referente del anarquismo local. Estimamos que el dramaturgo rioplatense adhirió a las propuestas ideológicas que desarrollaba este movimiento en dicho ámbito rural. Al respecto Guillermo Stämpfli (2007) expresa:

En 1904 al iniciarse la cosecha fina, el Grupo Libertario de Rosario elaboró un manifiesto destinado a los trabajadores rurales convocándolos a unirse al movimiento obrero urbano con objeto de luchar juntos por mejores jornales y mejores condiciones laborales. La vieja rivalidad entre "gringos" y "criollos" ocupó un lugar importante dentro del programa y fue uno de los puntos sobre los cuales los libertarios hicieron mayor hincapié, con el fin de unir a los habitantes del campo contra quienes consideraban sus enemigos comunes: los grandes propietarios, la iglesia y las ideas nacionalistas. (s/p)

Jorge Lafforgue en una nota al pie de la edición de *La Gringa*, estima que el autor uruguayo plantea su “tesis de crisol de razas promovido en un primer momento del proceso inmigratorio” (Lafforgue, 1968, p. 192). En su *Introducción a Florencio Sánchez*, considera que el enfrentamiento étnico- cultural se resuelve “mediante una salida de corte romántico en el cual el amor aparece como la instancia integradora” (p. 51).

Si bien el autor focaliza en los personajes protagónicos, también lo hace con las figuras corales y sus acciones habituales que en cada cuadro son relevantes en la ambientación (los peones, en el campo; los parroquianos, en la fonda). Por su experiencia como actor, le brinda relevancia a cada uno de los espacios escénicos en los actos mediante la utilización de diversos signos de escenario: auditivos, cuando los peones manejan sus herramientas en las tareas rurales en la Chacra de Don Nicola, generando una especie de contrapunto musical (Acto I). En la didascalia inicial, la descripción de la fonda y de los parroquianos, observamos elementos propios del sainete criollo, especialmente en el final de la escena I del Acto II, mientras los inmigrantes italianos juegan a las cartas “entonan unos aires nostálgicos del Piamonte” (Sánchez, 1968, p. 150). Un signo visual clave: el ombú que representa la tradición pampeana (Acto III, escena I), a tal punto es importante que Cantalicio se interpone, sufre un accidente cuando intenta evitar su destrucción, en la antigua chacra que ha perdido por las deudas con don Nicola (Acto III, escena III).

Focalizamos en la joven Victoria, personaje relevante por varios motivos. Por un lado, notamos algunos rasgos provenientes de las figuras protagónicas del Romanticismo: una relación amorosa auténtica, la búsqueda de la felicidad, su lucha contra las convenciones sociales de su época que notamos en su rebelión ante las imposiciones de los padres. Citamos nuevamente el segundo cuadro, que transcurre en la fonda del pueblo, donde se enfrenta con su madre María, gringa también, provoca de esta manera gran repercusión entre los parroquianos, generando una escena coral. Por otro lado, su función mediadora en la resolución del conflicto criollo-gringo. Así lo vemos, luego de una elipsis témporo-espacial, en el inicio del acto IV, con el traslado de la acción dramática de la fonda a la Chacra de don Nicola ya reformada (acto III); aquí allí aparece cuidando a Cantalicio que posee un brazo amputado, en la escena octava. Cuando ella se entera de su inminente partida, le confiesa en secreto la verdad acerca de su próxima maternidad. Al saberlo, Cantalicio exclama: “Hija de mi alma... ¡Dame un abrazo! ” (Sánchez, 1968, p. 188). Con esta confidencia, el criollo deja de ser el oponente en el enfrentamiento nativo-inmigrante, pasa a constituirse en ayudante de la protagonista en la situación de desenlace, donde surge la reconciliación y la resolución del conflicto. En el final de la obra, el ingeniero Horacio explicita la tesis de la pieza: “Mire que linda pareja...Hija de gringos puros...hijo de criollos puros. De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir” (p. 191).

Resulta clara la utilización del procedimiento de máscara, nombres simbólicos de los y las protagonistas que representan los valores en pugna. Si bien el criollo varón, Cantalicio, lleva un nombre propio de su género, suponemos que nuestro autor se inspiró en un pintor anarquista famoso, que también tenía la misma designación, era un líder sindical paraguayo que también había participado en la ciudad de Posadas, Provincia de Misiones, durante las primeras décadas del siglo XX. En la pareja amorosa que sintetiza el crisol de razas, esta simbolización resulta más explícita en la joven, pues Victoria lleva un nombre de pila de mujer que expresa la idea de triunfo. Mientras que el de su amado posee un origen bíblico; Próspero, alude a la bendición de Dios, tanto la prosperidad material (maneja la trilladora que facilita el trabajo en la Chacra de Don Nicola) y al bienestar espiritual (la felicidad de ambas familias y un futuro venturoso). Estos procedimientos metafóricos facilitan la comprensión del mensaje ideológico del autor, fomentan la identificación del público con dichas figuras. Estimamos que estos recursos provienen de la influencia en Sánchez del teatro didáctico anarquista que desarrolló Alberto Ghirardo. Al respecto, José Navarro considera, en su estudio sobre dicho autor, que en las obras teatrales utilizaba recursos pedagógicos para “describir algunas de las estrategias comunicacionales puestas en función, en relación con la cultura popular, con el fin de concientizar a las masas de los aspectos ideológicos del anarquismo” (Navarro, 2007, s/p).

Mientras en *La Gringa*, vimos que se destacaba el mundo del trabajo, las posibilidades que abren las actividades del campo y los nuevos cambios de la modernidad, el Progreso; en *La Tigra*, sainete urbano enmarcado en un realismo costumbrista, Florencio Sánchez la ambienta en una zona totalmente opuesta a la comedia anterior, transcurre en los bajos fondos de la gran urbe, un cafetín de la zona portuaria de Buenos Aires. La protagonista es una mujer de edad mediana, madre soltera que trabaja en dicho espacio como camarera (eufemismo de prostituta o copera, también llamadas “chicas de compañía”). Dora Barrancos (2000) señala que la calle estaba poblada de hombres. Las mujeres raramente transitaban las calles las que estaban solas en el espacio público eran las que estaban forzadas a vivir de sus cuerpos, eran las llamadas “públicas”.

Consideramos que el apodo de la protagonista —asimilado a una hembra felina— alude a su carácter fuerte y al uso de sus garras afiladas. Semánticamente expresa sus diversos rasgos. En primer lugar, refiere a su carácter guerrero con los hombres mientras se defiende de los que la acosan en el bar (Olivera, el proxeneta que la explota; los parroquianos del bar). En segundo término, su lucha como madre en la defensa de su hija al protegerla de una sociedad prejuiciosa de comienzos del siglo XX que estigmatizaba a las hijas de estas mujeres, condenándolas a un destino similar, sin futuro. Finalmente, refleja una controversia en su interior, una disyuntiva: optar por su vínculo madre-hija o bien aceptar una relación amorosa desigual (por razones de clase, económicas y etarias).

Como en *La Gringa*, en esta pieza Sánchez acude al realismo costumbrista en la pintura de la zona portuaria a través de recursos extraídos del sainete criollo. En el cuadro primero, realiza una descripción detallada del cafetín, ambiente prostibulario donde concurren parroquianos —gallegos, italianos, marinos— hombres del arrabal porteño que acuden al lugar para entablar relación con las camareras. En el segundo cuadro, instala un pasacalle, mostrando el exterior del bar ubicado en la calle 25 de Mayo de la Capital Federal, que en aquella época se hallaban en dicha zona. La acción dramática se inicia con la salida de las mujeres del lugar durante la madrugada; en dicho momento, se produce un enfrentamiento entre el proxeneta y el joven, Luis, que defiende a la Tigra pues Olivera intenta pegarle. Intercede, en el final del cuadro, un agente policial que custodiaba dicha vía pública.

Reconocemos en el final de la segunda secuencia dramática, una crítica del autor hacia determinados representantes de la ley, cuando el Vigilante detiene a Olivera preguntándole: “¿Ande va compañero? Venga por este lado. Déjelos. Si ella le ha faltao, mañana se va a la pieza y se la da, sin intervención de la

autoridá” (Sánchez, 1952, p. 335). Dos aspectos observamos en este episodio donde ataca a una sociedad patriarcal que discrimina a estas mujeres. Por un lado, muestra la naturalización de la violencia física hacia las mujeres en general y a aquellas que sufren la discriminación del patriarcado, por razones de género, de clase y por cuestiones económicas. Por el otro, revela el grado de complicidad de algunos agentes policiales locales respecto de la trata de personas y la explotación por parte de los proxenetas que someten a estas mujeres a ejercer la prostitución. Los anarquistas consideraban que todas las mujeres eran vistas como marginadas sociales en los comienzos del siglo XX. Sabemos que en este movimiento había dos posiciones respecto de la prostitución: unos estaban de acuerdo con el prohibicionismo, a estas mujeres las veían como víctimas de la explotación, y a los proxenetas, como explotadores. Otros estaban de acuerdo con el reglamentarismo, el regulacionismo.

Retomamos la obra. En el tercer cuadro, traslada la acción al conventillo, la pieza donde vive La Tigra. Se profundiza el conflicto amoroso iniciado en la obra *in medias res*, como parte de la prehistoria de los protagonistas. Reconocemos la utilización de un motivo propio del drama romántico: una relación amorosa desigual de una mujer proveniente de sectores populares con un joven de buena posición que suele concurrir al cafetín. Luis, enamorado de ella, le propone salir de esa vida. El rechazo de la protagonista pareciera prefigurar la visión determinista del drama naturalista zoliano donde la mujer de la “mala vida” resulta castigada por una sociedad conservadora.

Sin embargo, nuestro autor precipita el desenlace, la trama cambia sin transición en esta escena intimista donde percibimos una profundización en el carácter de la protagonista. En dicho encuentro amoroso, se adensa la obra en varios aspectos. En primer lugar, mientras ella se cambia detrás de un biombo, le revela al joven los castigos corporales que ha recibido por parte de Olivera: “la vez pasada casi me disloca el hombro” (Sánchez, 1952, p. 336); pero también revela su carácter rebelde: “no vayas a creer que él salió muy parado” (p. 336). El dramaturgo vuelve a mostrar su crítica a la sociedad patriarcal de entonces que naturalizaba la violencia masculina hacia todas las mujeres de diferentes sectores socioeconómicos: “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” (p. 336). En segundo lugar, inserta el motivo del retrato de la niña, que aparece en la mesa de luz. Luis observa minuciosamente la pieza y le interroga acerca de “[...] Esta niña de uniforme” (p. 336). Le confiesa La Tigra “Mi nena”, inmediatamente revela la cara opuesta de la protagonista donde asoma lo emocional, la ternura y el amor a su hija, en un extenso parlamento: “[...] Doce años cumplidos en abril. Tamaña moza” (p. 337). A medida que le muestra otras fotos del álbum, va surgiendo lo emotivo, así lo vemos en la didascalia intermedia donde el hablante dramático destaca un rasgo de la protagonista y a la vez marca una referencia concreta para la interpretación de la actriz: “*Contemplando embelesada el retrato*” (p. 337).

En rápido crescendo dramático, como si fuese una pequeña obra inscripta en una pieza mayor, se produce un malentendido con Luis, porque se queda pensativo, éste le confiesa su emoción “[...] Me contagié tu ternura” (p. 337). Estimamos que Sánchez busca la identificación del público con la situación de la protagonista, a través de recursos narrativos-descriptivos en el discurso de la protagonista y en el repertorio interpretativo de la actriz. Continúa el diálogo. Luis le pregunta varios aspectos respecto de la hija, en sus respuestas, revela la mujer su estrategia para mantenerla distante, lejos de ese ámbito, pues la tiene “[...] con las madres alemanas” (p. 337), donde aprende idiomas y estudia. Oculta su verdadero trabajo a la hija: “[...] Para ella soy viuda” (p. 338) y a las monjas: “[...] Si supieran las hermanas quién soy, no la tratarían bien a la pobrecita” (p. 338). Al distanciarla, la hija no sufriría la discriminación de una sociedad prejuiciosa que considera a las hijas de estas mujeres sin salida, sometidas a cumplir el mismo destino de sus madres. Aparece su deseo: que su hija tenga una educación. Respecto de la situación de los /las niños-as nacidos-as fuera del matrimonio, citamos el

tratamiento del tema por parte de otro autor argentino anarquista, nacido en la Ciudad de Rosario, José González Castillo (Rosario, 1885 - 1937, Buenos Aires) que en su pieza *El hijo de Agar* (1915) retomó un tema bíblico referido a la historia de Abraham y su hijo (Ismael) con una esclava egipcia (Agar), dado que no había podido tener descendencia con su esposa. El autor rosarino recreó un asunto controvertido para su época: los derechos de la mujer sobre su cuerpo, el aborto y el infanticidio.

Retomamos la pieza de Sánchez, que no sólo propone la salvación de la hija, también la de La Tigra, aspecto que rompe con la visión determinista del drama naturalista, pues al poner por encima de lo pasional su rol maternal, la protagonista se transforma en una heroína. Este cambio lo percibimos en el momento en que Luis le propone vivir con ella y no acepta esa otra vida que le ofrece el joven de buena posición:

Déjame con mi vida y con mis costumbres. Mañana no daré más. La suerte dispondrá del resto de mis días, pero estaré tranquila. Ella tendrá ya su carrera y será una institutriz, preparada para la lucha, sabrá hallar su lote de felicidad. (Sánchez, 1952, p. 339)

La joven lograría así un trabajo socialmente reconocido, una tarea de cuidado en una familia pudiente, que le permitirá su integración en la sociedad de comienzos del siglo XX. A esta transformación, el autor le suma otra, su no aceptación de tener relaciones sexuales con él, ante la súplica le responde: “[...] No. Está la nena en casa” (p. 339).

Consideramos que este desenlace diferente se relaciona con su adhesión al anarquismo. Al respecto, el periódico *La Voz de la Mujer*, uno de los órganos de difusión de anarquismo femenino de aquella época, proponía el amor libre y defendía la maternidad. Gisela Soledad Esperante (2021), en su estudio sobre este periódico de las anarquistas (1996-1897) expresaba que: “se puede ver el interés que despertaban el tema de la prostitución y el de la maternidad” (p. 50). Luego agrega:

[...] llevaba o movían el amor libre, su práctica llevaba muchas veces a embarazos no deseados, lo que en muchas veces desembocaba en que la mujer tuviera que mendigar, abandonarlo en una vía pública, arrojarlo en una casa de Expósitos, o prostituirse [...] las redactoras compartían una mirada paternalista hacia las prostitutas, que eran víctimas según lo manifestaban en varias oportunidades, a consecuencia de la falta de educación e imposibilidad de conseguir trabajo y oficios respetables. (p. 52)

Más adelante, la investigadora destaca que “[...] Para el ideario de *La Voz de la Mujer*, las mujeres eran siempre madres luchadoras, madres abnegadas o madres potenciales. Incluso las madres asesinas, las infanticidas, eran redimidas como víctimas” (p. 54).

Si bien estimamos la posibilidad de que nuestro autor no conociera este material del feminismo anarquista de entonces, creemos que este final redentor para su protagonista se vincula con sus lecturas e influencias literarias, principalmente debido a su participación en el periódico de Alberto Ghirardo, que escribió obras enroladas en el teatro didáctico anarquista. Remitimos al estudio de José Navarro (2007) que destaca un desenlace positivo para la protagonista de su pieza, *Luz, la camarera*, donde una mujer de “mala vida” sin duda expresa su nombre un sentido de carácter simbólico opuesto: la luz, la claridad y la esperanza. Aquí Ghirardo nos plantea una redención personal.

En la transposición cinematográfica de Leopoldo Torre Nilsson, que realizó en la década del '50, el director retoma la obra de Sánchez pues la crítica social que aparecía en ella no había perdido vigencia, aunque introduce algunas modificaciones actualizando la historia a la época. Jorge Sala (2014) en su estudio, expresa que el filme:

[...] apunta a una construcción plenamente social del espacio [...] multiplicar esos lugares [...] opta por descubrir desde la imagen las diferencias que separan irremediablemente que quedan materializadas en las zonas que aquellos ocupan a los sujetos del drama [...] el lugar donde se desenvuelven las actividades de la Tigra no se limita al café, sino que narra su deambular por las



calles oscuras, reconoce la importancia del contrapunto entre el conventillo los interiores de burgueses por los que circula Luis. (p. 215)

El cineasta muestra situaciones donde algunas mujeres eran lesbianas y se drogaban. También eliminó de la pieza original la cuestión del rol maternal, al no tener una hija sino un varón, ya no aparece la problemática de la situación de la mujer. La pareja amorosa, la interpretó la actriz italiana que desarrolló su carrera en nuestro país, Diana Maggi (1925, Milán, Italia - 2022, Buenos Aires), y Duilio Marzio (1923-2013; Buenos Aires), destacado actor de teatro argentino, ambos artistas en esa época muy exitosos. Sin embargo, no tuvo suerte esta película. En 1955, se había producido un golpe militar que destituyó al presidente constitucional Juan Domingo Perón, razón por la cual la iglesia católica pasó a ejercer la censura. Si bien no aparecían escenas explícitas de relaciones sexuales, fue exhibida con cortes. Recién en la década del '60 pudo verse completa gracias a la donación de una copia por parte de la actriz Isabel Sarli, pues el director y actor argentino Armando Bo (1914-1981) había sido el productor del filme.

### Reflexiones finales

Hemos revisado en nuestra introducción, que Florencio Sánchez desde muy joven activó en la política en su país natal, la República Oriental del Uruguay. Al comienzo, su participación en la guerra civil; luego, su acercamiento al Centro de Estudios Sociales (CEIS), iniciando así su militancia en el anarquismo. Escribió en diversos diarios y revistas del movimiento. En sus primeras piezas (*Ladrones*, *Canillitas*, *Puertas Adentro*) intervino como actor en los cuadros filodramáticos del CEIS.

Ya en Buenos Aires, luego del éxito de *M'hijo el Dotor*, desarrolló su carrera como dramaturgo. De esa época, seleccionamos dos piezas donde destacaba el rol de la mujer en la sociedad de comienzos del siglo XX. En *La Gringa*, comedia rural ambientada en la pampa gringa rosarina, dividida en cuatro actos (1904) —estrenada en la Capital Federal de Argentina— mostraba la lucha entre el orden conservador del criollo y la nueva mentalidad progresista del inmigrante que dominará en dicha época. Sobresale la resistencia al inmigrante italiano por parte del nativo. Pero la figura femenina resulta fundamental en la resolución del conflicto, pues la hija del gringo media en dicho enfrentamiento. En *La Tigra* (1907), la mujer sobresale también, aunque en un ambiente opuesto al anterior, un cafetín del suburbio porteño, donde aparecía la historia de una camarera. El apodo de la protagonista revelaba su carácter fuerte y otros aspectos que recién en el final asoman. Vimos que Florencio Sánchez realizó una denuncia social, la discriminación que sufrían las mujeres de las clases populares, muchas de ellas madres solteras, la dificultad para insertarse socialmente, razón por la cual debían prostituirse. No está claro en esta pieza, su postura respecto de la prostitución solo aparece la denuncia de esta problemática social.

En el inicio de nuestro trabajo, nos planteamos dos interrogantes: ¿En qué medida su militancia en el movimiento anarquista rioplatense, que en su ideario revelaba la preocupación por la situación de la mujer en el mundo del trabajo y en el hogar, lo condujo a focalizar en su rol social? También nos interrogamos acerca de la influencia del drama naturalista europeo. Respecto del primer aspecto, en ambas piezas analizadas sobresale la mujer por diferentes motivos. En *La Gringa* observamos el interés que tenía el movimiento anarquista rosarino por lograr la unión de diferentes sectores en su lucha por los derechos laborales. Consideramos que por este motivo propone el “crisol de razas”, objetivo que se logra por el rol protagónico de la mujer. En *La Tigra*, retoma aspectos que el anarquismo proponía en aquella época: el amor libre, los derechos de la mujer sobre su propio cuerpo, la situación de los hijos fuera del matrimonio, una mirada positiva hacia las prostitutas y su salvación como aparecía en la obra de Alberto Ghiraldo que mencionamos. En *La Tigra*, la protagonista podrá tener una trayectoria sufrida por el bien de su hija, pero seguro en un futuro cercano tendrá un destino de redención en su rol

maternal. Sin duda, esta pieza mantiene su vigencia, ya que la prostitución no ha desaparecido, todo lo contrario, la crisis social y económica que atraviesa nuestro país en la actualidad condiciona la vida de los sectores vulnerables, pues el sistema margina aún más a estas mujeres de las clases populares.

Respecto de la influencia del naturalismo, nuestro autor rompió su visión maniquea, la concepción determinista en relación con el comportamiento de los sectores bajos, motivado por factores biológicos (herencia) y ambientales (entorno social). Además, observamos la originalidad en ambas piezas; su oficio como periodista le permitió adquirir una aguda observación de la realidad tanto en la comedia rural como en el sainete urbano. Incluso realizó innovaciones en sus micropoéticas, pues combinaba elementos del realismo-costumbrista provenientes del sainete criollo, algunos motivos dramáticos del romanticismo, y recursos didácticos del teatro anarquista, principalmente el uso de elementos simbólicos.

En suma, nos hacemos eco en estas reflexiones finales con lo expresado por el investigador uruguayo Walter Rela (1967): “[...] Florencio Sánchez integra la historia del teatro nacional por el empeño sincero de interpretar la vida y la sensibilidad de seres y ambientes que conoció, y a los que tentó trascender, por los medios habituales de su oficio” (p. XXXIV)

### Referencias bibliográficas

BARRANCOS, DORA, *Mujeres en la Sociedad Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2010.

DUBATTI, JORGE, “Gauchesca teatral, Moreirismo y Antimoreirismo”, *Sade*, 2024. [en línea].

<https://revistasade.com.ar/gauchesca-teatral-moreirismo-y-antimoreirismo-en-el-aniversario-140-del-estreno-de-juan-mor.html> [Consulta, 29-5-2025]

ESPERANTE, GISELA SOLEDAD, “Ni Dios, ni patrón, ni marido: feminismo anarquista en *La voz de la mujer*, 1896-1897”. *Repositorio Digital Institucional Facultad de Ciencias Sociales-UBA*, 2021 [en línea]. <https://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/2391> [Consulta 20-6-2025].

LAFFORGUE, JORGE, “Introducción a Florencio Sánchez”, *Obras Completas de Florencio Sánchez*, Tomo I. Buenos Aires, Claridad, 1968, pp.7-54.

MUÑOZ, PASCUAL Y PABLO SUÁREZ, *La vida anárquica de Florencio Sánchez*. Montevideo, La Turba ediciones, 2010. Edición digital: C. Carretero. Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera. Disponible en línea:

[https://www.solidaridadobrero.org/ateneo\\_nacho/libros/P%20Mu%C3%B1oz%20&%20P%20Suarez%20-%20La%20vida%20anarquica%20de%20Florencio%20Sanchez.pdf](https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/P%20Mu%C3%B1oz%20&%20P%20Suarez%20-%20La%20vida%20anarquica%20de%20Florencio%20Sanchez.pdf) [Consulta,12/5/2025].

NAVARRO, JOSÉ, “La asunción de lo popular el teatro didáctico anarquista de Alberto Ghirardo y su programa poético de ‘dar al pueblo la palabra’”. *Confluencia*, año 3, número 6, Mendoza, verano 2007. [en línea][https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos\\_digiales/3663/navarrojuanconfluencia6.pdf](https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos_digiales/3663/navarrojuanconfluencia6.pdf) [Consulta, 20-06-2025].

ORDAZ, LUÍS, *Historia del Teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, INT, 2010.

RELA, WALTER, “*El Teatro de Florencio Sánchez*”, en Sánchez, Florencio *Teatro*. Tomo I. Selección y Prólogo de Walter Rela, Montevideo, Ministerio de Cultura, 1967. [en línea] [https://archive.org/download/SanchezFlorencioTeatrov1/SanchezFlorencio\\_Teatrov1](https://archive.org/download/SanchezFlorencioTeatrov1/SanchezFlorencio_Teatrov1). [Consulta, 20- 6-2025]

SALA JORGE, “Leopoldo Torre Nilsson reescribe a Florencio Sánchez”, en Mirza, Roger y Jorge Dubatti (Eds.) *Florencio Sánchez Contemporáneo. Perspectivas Rioplatenses*. Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2014, pp. 211-219.

SÁNCHEZ, FLORENCIO. *Teatro Completo de Florencio Sánchez*. Buenos Aires, Claridad, 1952.

SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Teatro*. Tomo I. Montevideo, Ministerio de Cultura, 1967. Disponible en línea: [https://archive.org/download/SanchezFlorencioTeatrov1/SanchezFlorencio\\_Teatrov1](https://archive.org/download/SanchezFlorencioTeatrov1/SanchezFlorencio_Teatrov1). [Consulta, 20-6-2025].

- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Obras completas*. Tomos I y II. Buenos Aires, Schapire, 1968.
- SEIBEL, BEATRIZ, *Antología de Teatro Argentino desde los orígenes hasta la actualidad: obras del siglo XX, 1 Década-1/Florencio Sánchez- Gregorio de Laferrere*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro, 2010. [en línea] [https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/2010-Antologia\\_teatro\\_argentino-Tomo6.pdf](https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/2010-Antologia_teatro_argentino-Tomo6.pdf) [Consulta, 14-5-2025]
- STÄMPFLI, GUILLERMO, “Hechos históricos y Textos dramáticos: El Campo Santafesino y El Drama Rural Entre 1904 y 1920”, *Memoria Americana. Cuadernos De Etnohistoria* 15 (1 y 2), 2007, pp. 185-222. [en línea] <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/MA/article/view/12430>. [Consulta, 14-5-2025]

# *PARECE QUE LA COSECHA VA A SER LLOVEDORA: LOS TEATRISTAS DE MAR DEL PLATA Y LA ZONA REFLEXIONAN SOBRE FLORENCIO SÁNCHEZ*

Milena Bracciale Escalada  
UNMdP-CELEHIS-INHUS-ISTEC  
[milenabracciale@gmail.com](mailto:milenabracciale@gmail.com)

En el marco del Congreso Internacional Florencio Sánchez, y a instancias por supuesto de Jorge Dubatti, cuya incansable pasión nos motiva a seguir pensando permanentemente nuestro teatro desde un enfoque territorializado, me propuse realizar una suerte de sondeo con teatristas en su mayoría de Mar del Plata y algunos también de Mar Chiquita, Miramar y la zona.<sup>1</sup> La pregunta central que orientó este trabajo de campo se vincula con la vigencia, o no, del teatro de Florencio Sánchez en esta zona, como una pieza más de un rompecabezas que viene gestándose en otras regiones de nuestro país y también de Uruguay.

La propuesta con la que me acerqué a los distintos teatristas seguía el modelo de las encuestas realizadas en otros lugares del país, condensadas particularmente en el artículo “Florencio Sánchez, ¿vigencia u olvido en el teatro contemporáneo? Resonancias de una encuesta (Buenos Aires, 2014)”, coordinado por Jorge Dubatti, que refleja las intervenciones de una serie de teatristas porteños encuestados por diferentes investigadores nucleados, en ese entonces, en torno a la UBA y al CCC. Allí, Jorge Eisner, Mariano Dosena, Norman Brisky, Eva Halac, Oscar Barney Finn, Luciano Suardi y Jorge Paccini dan su parecer sobre la obra del autor uruguayo desde una perspectiva actual. Diez años después de esa experiencia y en el marco de este congreso, nos propusimos una tarea semejante pero específicamente en la ciudad de Mar del Plata, uno de los lugares con mayor desarrollo de teatro independiente en el país. Está claro que el nombre de Florencio Sánchez es muy reconocido en los estudios teatrales y literarios, que en algún momento formó parte de la época de oro del teatro nacional, pero lo que no está tan claro es qué ocurre hoy con esa producción y, sobre todo, cuáles son las razones que subyacen debajo de lo que acontece en la actualidad con Florencio Sánchez ¿De qué depende que un autor sea más o menos puesto en escena? ¿Hasta qué punto las instituciones, el mercado editorial, el contexto o las modas determinan o no la influencia de algunos hacedores del hecho escénico? Con un enfoque situado, sobre todo, en Mar del Plata, intentaremos responder someramente algunos de estos interrogantes.

La encuesta pretendió abarcar una amplia gama etaria, de género y profesional. Por lo tanto, no solo involucra a directores sino también a actores, escenógrafos o pensadores. Salvo en escasas ocasiones, lo primero que refleja la encuesta es resistencia. Al parecer, ponerse a pensar en Florencio Sánchez resulta un ejercicio trabajoso, es decir, no es algo que esté al alcance de la mano o, mejor dicho, de la memoria. Ese esfuerzo inicial que se destaca como primera instancia en las respuestas a la encuesta, revela cierto

---

<sup>1</sup> La encuesta se realizó de manera escrita, vía mail, entre febrero y junio de 2025, a excepción de Antonio Mónaco que respondió con audios grabados y enviados por medio de WhatsApp, transcritos posteriormente. Todos los encuestados respondieron las mismas preguntas, siguiendo el modelo propuesto por Jorge Dubatti (2014) en esa investigación previa. A saber: 1) ¿Qué presencia y significación considera que tiene Florencio Sánchez en el teatro argentino pasado? ¿Y en el contemporáneo? 2) ¿Qué relación tiene su propio teatro con Sánchez? ¿Trabajó o trabaja con sus obras? 3) ¿Recuerda cómo accedió a la obra de Sánchez: en la escuela, en talleres de teatro, como espectador, como lector, en la Universidad, etc.? 4) ¿Cuáles les parecen las obras más vigentes y cuáles las menos? 5) ¿Cuál versión de sus obras que haya visto en los últimos años destacaría? 6) Si la producción de Florencio Sánchez no le parece particularmente relevante para el pasado teatral argentino, ¿quién es para usted el referente de nuestro pasado teatral?

Este trabajo selecciona una serie de fragmentos de aquellas encuestas con fines analíticos. Por lo tanto, todas las citas empleadas corresponden a esas entrevistas inéditas.

abandono u olvido del teatro y la dramaturgia de Sánchez... para hablar de Sánchez hay que hacer memoria, porque no es algo que esté presente de manera clara o evidente en la práctica teatral actual, ni siquiera en el ámbito de la docencia.

En general, hay un reconocimiento a la figura del autor, pero más de la índole del respeto —sabemos que en algún momento fue importante pero realmente no lo leemos—, antes que de la productividad concreta de su dramaturgia. En este sentido, hay una diferencia entre los encuestados más jóvenes y aquellos cuya formación teatral fuerte aconteció hace ya más de tres o cuatro décadas, es decir, aquellas personas que tienen 60 años o más, en la actualidad.

Federico Polleri, por ejemplo, perteneciente a una generación relativamente joven (menos de 45 años), director, actor, guionista, periodista y dramaturgo, manifiesta con absoluta y hasta pudorosa sinceridad su desconocimiento de la obra de Sánchez. Su testimonio, y sobre todo su franqueza, resulta crucial para pensar algunas cuestiones relevantes. Polleri aduce que su falta de formación sistemática o institucional puede ser uno de los motivos por los cuales reconoce esta falta de saber sobre la obra de este autor. Esto mismo lo manifiestan casi todos, con sumo respeto advierten desde el comienzo que no son especialistas ni investigadores en teatro argentino y, mucho menos, en Sánchez. Esto es muy interesante porque precisamente no es la idea que lo sean, puesto que lo que nos convoca es la vigencia de su dramaturgia en la práctica concreta y cotidiana. Habría que constatar si al preguntarles por otros autores de la talla de Roberto Arlt o Armando Discépolo, anticipan la misma salvedad.

Lo que resulta interesante del aporte de Polleri, que coincide en algún punto con lo que expresa José Luis Britos —docente, director, gestor, actor de vasta trayectoria—, e incluso Sandra Othar, escenógrafa, y hasta Pablo Milei, actor, es lo siguiente:

Mi sensación es que Florencio Sánchez tuvo gran relevancia en el teatro del pasado, pero que, con el paso del tiempo, esa relevancia se fue perdiendo. En el teatro contemporáneo creo que quedan pocos vestigios explícitos de su presencia (en el campo artístico, casi no se lo nombra; creería que su nombre solo circula en ámbitos educativos o académicos). No obstante, *posiblemente existan sutiles huellas de su influencia en un teatro que no solo ya no lo reivindica, sino que posiblemente desconozca esta influencia.*<sup>2</sup>

Y un poquito más adelante, nos dice:

No trabajé nunca con sus obras, y me cuesta establecer relación directa de mi teatro con el suyo, porque lo desconozco. *Posiblemente me encuentre dentro de quienes no somos del todo conscientes de la huella que su teatro tiene en nuestro trabajo. Y me refiero particularmente a quienes hacemos teatro político en la actualidad y en este país.*

Algo similar sostiene José Luis Britos:

Creo que en la actualidad su obra tiene escasa repercusión en la producción escénica. [...] En mi presente, encuentro poca relación porque mis búsquedas actuales van en una dirección diferente. No obstante, *estoy convencido de que todo el teatro leído, visto y producido previo a cada proyecto deja huellas muchas veces inconscientes que se actualizan en cada proceso de creación.*

Sandra Othar —reconocida escenógrafa de la ciudad formada en La Plata—, tiene la misma sensación: “[Florencio Sánchez] Plantea problemas, circunstancias, de la decadencia de esa sociedad, presentada crudamente, pintada en profundas pinceladas sobre el escenario. Creo que esto mismo es lo que nos permite hacer un paralelismo con las temáticas actuales, además de *generar influencia consciente e inconsciente en actuales dramaturgos argentinos*”.

Tanto Polleri como Britos producen un tipo de teatro político, muy comprometido a nivel social, en consonancia con una estética brechtiana, desde una búsqueda profunda y experimental. Creo que

---

2 De aquí en adelante, los destacados en itálica nos pertenecen.

ambos aciertan de manera muy perspicaz en reconocer que, si bien en términos explícitos su teatro parece no tener ninguna relación con Sánchez, es muy probable que haya huellas invisibles e inconscientes, que tienen que ver sobre todo con las marcas que un dramaturgo de la talla de Sánchez pudo haber dejado en nuestra genealogía teatral, pese a no ser tan representado en la actualidad. Quizás se trate más de una influencia en cuanto a los temas abordados e, incluso en cuanto a la concepción de teatro que manejan estos artistas, y no tanto con respecto al modo de representación o a los procedimientos escénicos propiamente dichos.

Leo Rizzi —también actor, director, docente, dramaturgo, muy vinculado al humor y al teatro musical—, sostiene que si bien conoce la obra de Sánchez, en particular por la intervención de la profesora de literatura de la escuela secundaria, “me parece que esas influencias, se fueron diluyendo en el tiempo y hoy en día no creo que tenga una gravitación fundamental”. De hecho, al momento de pensar en referentes del pasado teatral, aparecen más los saineteros, al estilo de Vacarezza, que el propio Sánchez, cuyos textos, sostiene: “nunca captaron mi atención”.

Al releer y analizar las respuestas de estos artistas, creo que podemos hablar de una paradoja. Es precisamente el rol modernizador que supo tener Sánchez en el pasado lo que hoy lo condena al ostracismo. Lo dice concretamente Hugo Kogan, otro de nuestros entrevistados, con residencia en la zona de Mar Chiquita: “Florencio Sánchez no se limitó a escribir un grupo de buenas obras. Su mérito principal consistió en introducir en la escena rioplatense las estructuras del drama moderno. Ello habla de su sensibilidad para la percepción del teatro europeo de su tiempo y de su capacidad para adecuarlo a las reglas de la escena local”. De esta forma, se advierte cómo Kogan asocia este autor con el realismo. Y es ese realismo el que se rechaza en la actualidad o al que, de alguna manera, se lo juzga vetusto e incapaz de dar cuenta de las necesidades de la escena actual. En el caso de Rizzi, por ejemplo, al momento de elegir, se priorizan obras que posean un carozo humorístico o saineteril más fuerte, porque esa es la parte que, dentro del realismo, se puede explotar mejor, desde su perspectiva, en las condiciones del teatro contemporáneo.

Ahora bien, dicho esto, me gustaría destacar algunos aspectos más que se desprenden de las encuestas. Particularmente, me interesa señalar primero la noción del teatro de Sánchez como un teatro comprometido a nivel social y, en segundo lugar, las puestas recuperadas por estos teatristas en su rol de espectadores.

Con respecto al primer ítem, debemos destacar la devolución que a nuestras preguntas realizó Antonio Mónaco, actual director del Teatro y el elenco de la Universidad Nacional de Mar del Plata, teatrista con una extensísima trayectoria en nuestra ciudad, primer director por concurso público de la Escuela Municipal de Arte Dramático Angelina Pagano. Mónaco tiene una experiencia muy concreta en relación con el teatro de Sánchez, lo que le permite establecer una vinculación inmediata entre su teatro y el del uruguayo. Esto nos cuenta:

Partiendo de la base de que no soy un especialista en la historia de la dramaturgia, soy simplemente un teatrista, estudié Florencio Sánchez oportunamente. Yo tengo 90 y eso lo estudié cuando tenía 19 años. Está en el arcón de los recuerdos, por eso sería incapaz de hacer citas precisas. [...] Estudié en La Universidad de La Plata, en la Facultad de Bellas Artes, con Gené, y en el transcurso de mi formación que era en un principio un taller de teatro y él lo convirtió en una Escuela de Teatro con plan de estudios completo, cuando yo ya estaba en el último nivel, en la última etapa de mi formación, y Gené ya me había designado ayudante de cátedra y secretario de la Escuela, junto con él inventamos la creación del Teatro de la Universidad de La Plata. Y ese Teatro se inauguró con dos espectáculos dirigidos por Gené, en los que yo trabajaba. Uno era una obra para público infantil que se llamaba “Clavelina”, de una autora francesa, y el otro era “*En familia*”, de Florencio Sánchez, que dirigía Gené, que en ese momento llamó mucho la atención porque era muy atrevido. Te estoy hablando del año 1958-9. Era muy atrevido poner a

*Florencio Sánchez en cámara negra.* Era todo un atrevimiento. Yo la recuerdo con mucho placer esa experiencia. Yo hacía de Eduardo, el hijo que no quería trabajar. Me acuerdo que el espectáculo fue muy discutido en el mejor sentido. Motivó muchas reflexiones por parte de la ciudad de La Plata, el Teatro de la Universidad se convirtió en una especie de modelo de trabajo, había tres o cuatro grupos independientes que trabajaban mucho, nos iban a ver a nosotros y después discutían entre ellos, sobre eso que habían visto. Primero por esta versión tan ascética, tan alejada del realismo desde el punto de vista de lo pictórico, de lo formal, de lo folclórico, y ponía mucho la atención en el contenido de la obra de Florencio Sánchez. A mí me parece que Florencio Sánchez, que ya en ese momento era un autor de la “antigüedad” del teatro argentino, en ese momento, a nosotros nos parecía que todavía tenía mucha vigencia. *Yo creo que todavía hoy Florencio Sánchez sigue teniendo vigencia en el sentido de que para esa época no había mucha dramaturgia que planteara los temas sociales con tanta claridad como lo hacía Florencio Sánchez.* Ahí aparece una cosa [...] que me parece que es particularmente valiosa. Florencio Sánchez se ocupó particularmente de los desposeídos, de los marginados, de los explotados, o pintando la cara opuesta, como en el caso de *En familia*, la decadencia de una burguesía que no se podía sostener ya o que trataba de mantener su fachada a pesar de sus miserias más profundas. Creo que eso es una cosa que distingue al teatro de Florencio Sánchez que para esa época me parecía que era muy importante.

Mónaco recuerda la figura de Sánchez como un iniciador clave del Teatro de la Universidad de La Plata, junto con Juan Carlos Gené, al mismo tiempo que reconoce la influencia de Sánchez en la modernización teatral de esa ciudad, a fines de los años 1950, por una decisión de dirección de convertir la escena realista en una cámara negra. En este sentido, Mónaco advierte cómo su dramaturgia sigue teniendo vigencia en tanto el rol del director asuma un posicionamiento activo, al mismo tiempo que reconoce el aspecto social y de vinculación crítica con la realidad. La figura de Sánchez es asociada con el modelo de dramaturgo observador y predicador de una tesis sobre el contexto circundante, con un propósito de intervención optimista del arte por sobre la realidad. De hecho, cuando se le pregunta sobre la relación del teatro de Sánchez con el suyo, no lo duda:

La relación más obvia es el compromiso con lo social. Vos conocés mis obras y sabés que siempre mis obras opinan, se posicionan frente a lo que está pasando en el mundo y en el país y en la ciudad, planteando interrogantes que merecen una reflexión. Creo que eso es lo que más me conecta con Florencio Sánchez.

La labor de Mónaco es clave, porque cuando gana por concurso —luego de que le incendiaran su Teatro del Picadero en plena dictadura militar durante el primer ciclo de Teatro Abierto 1981—,<sup>3</sup> el cargo de director de la EMAD, elabora todo un plan de estudios nuevo, en el que para la formación actoral —inexistente en Mar del Plata en ese entonces con el nivel de sistematización que él introduce— propone la materia Historia del Teatro III, exclusivamente destinada a teatro argentino. Es allí donde otros de nuestros encuestados, como por ejemplo Lalo Alías o Pablo Milei, reconocen haber leído por primera vez a Florencio Sánchez. En este sentido, la importancia de la mediación lectora que acerque a los nuevos teatristas estos materiales es fundamental. Por supuesto que los artistas pueden y deben buscar por sus propios medios, pero es cierto que las instituciones determinan con gran influencia el canon. Lo que no forma parte de los programas de estudios del nivel superior, difícilmente llegue al nivel medio y, por extensión, tampoco, a la escena. Es muy probable que la ausencia que se advierte en las respuestas —o en las negativas a responder— acerca de la figura de Sánchez tenga más que ver con su inexistencia en esos programas que con su falta de vigencia.

El segundo aspecto para señalar se vincula con las puestas basadas en textos de Florencio Sánchez que recuerdan haber presenciado los encuestados como espectadores. Aquí hay que hacer una salvedad. Del primer grupo de encuestados —respondieron en principio ocho; ante mi insistencia se agregaron tres

---

<sup>3</sup> Para más detalles al respecto, remito al artículo “Antonio Mónaco y el teatro *del Picadero*: peculiaridades estéticas y arquitectónicas del origen escénico de Teatro Abierto” (Bracciale Escalada, 2021).

más; cinco no respondieron, la mayoría se disculpó y excusó, pero casi todos adujeron falta de conocimiento, tiempo o interés por Sánchez para responder—; del primer grupo, repito, solo dos manifestaron haber trabajado alguna vez con un texto de Florencio Sánchez. Sí muchos dijeron haberlo leído o en la secundaria o en las escuelas de formación teatral específicas (la Emad y lo que fuera en su momento la Escuela Superior de Teatro de Tandil). Quienes trabajaron con Sánchez fueron Mónaco, como ya hemos mencionado, y Sandra Othar, como escenógrafa. La puesta a la que refiere Sandra Othar es la única puesta marplatense que se menciona sobre los textos de Sánchez y, paradójicamente, la única que la menciona es ella misma. A partir de su relato, insistimos con Graciela Spinelli, directora de esa puesta, para que nos responda, y agregamos como encuestados a dos de los actores que participaron de aquella versión.

El resto de los teatristas convocados coincide en rescatar tres versiones de Sánchez, ninguna local, pero todas vinculadas a tres referentes insoslayables del teatro porteño, una de ellas apócrifa. Carlos Carella aparece mencionado en varias oportunidades por su memorable interpretación del personaje femenino. Esta es la versión apócrifa, pues Carella interpretó a la viuda del coronel Barranco en la obra de Laferrère, no en la de Sánchez. Fue en el año 1990, cuando trabajó como intérprete y director, con un elenco integrado por María Fiorentino, Lucrecia Capello, Fabián Gianola y Victoria Carreras. Este equívoco, que aparece reiterado tres veces en las encuestas, es realmente sintomático de la falta de distinción de los autores de comienzos del siglo XX, sobre todo en lo que respecta a sus obras más populares y conocidas. Los textos de Sánchez que aparecen más mencionados son siempre los mismos, pese a su vasta producción: *En familia*, *Canillita*, *M'hijo el doctor*, *La Gringa*, *Barranca abajo* y, en menor medida, *Los derechos de la salud*, *Los muertos*, *Nuestros hijos*. Esto se relaciona directamente con el mercado editorial.

Los otros dos referentes son, por supuesto, Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert. El mismo Audivert señala su trabajo sobre un texto prácticamente desconocido de Sánchez, *El pasado*, en su obra *Trastorno*, espectáculo que es recuperado especialmente por Lalo Alías, aunque probablemente todos los otros encuestados lo hayan visto, puesto que hizo funciones en Mar del Plata, pero tal vez ni sepan que estaba basado en un texto de Sánchez. El resto recuerda de manera muy peculiar la puesta de Ricardo Bartís, que de acuerdo con la explicación de Mónaco, si bien proponía estar basada en la obra general de Sánchez, *En familia* era el eje vertebral; otros hablan de que la obra estaba estructurada sobre todo en torno a *Los derechos de la salud*. Sea como fuere, lo cierto es que todos reconocen la experimentación y actualización que *De mal en peor* de Bartís —estrenada en 2005, hace ya veinte años—, implicó para la dramaturgia del uruguayo en el marco del teatro argentino de la postdictadura.

De todos los encuestados, a excepción de los que participaron directamente, ninguno menciona la puesta de *En familia*, dirigida por Graciela Spinelli, que además tuvo una relevancia central porque fue el espectáculo con el que regresó la Comedia Municipal a Mar del Plata, luego de 38 años. Sin lugar a dudas, es un hito emblemático en el teatro de nuestra ciudad, que de hecho no pudo conservarse. Se concretaron solo dos propuestas (Sánchez y Laferrère respectivamente) y la Comedia volvió a desaparecer.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> En octubre de 2013, el Concejo Deliberante aprobó por unanimidad la creación de la Comedia Municipal de Mar del Plata Nachman-Conti con la finalidad de promover, asistir, desarrollar y fomentar la actividad teatral en el Partido de General Pueyrredón. Los objetivos del programa eran profesionalizar la actividad teatral local; generar nuevos públicos para las producciones culturales locales que se den tanto en ámbitos oficiales, comerciales, independientes como vocacionales; generar una fuente de trabajo genuina para los actores y directores de la ciudad perdurable en el tiempo; descentralizar la producción teatral local a través de la realización de un importante número de funciones de cada una de las producciones en los distintos barrios de la ciudad. La Comedia Municipal había sido sancionada por la ordenanza 2337/64 y fue derogada durante la dictadura de Juan Carlos Onganía en 1966. El 19 de junio de 1976 el director de la Comedia Municipal Gregorio Nachman y uno de sus actores, Luis Conti, fueron secuestrados y hasta hoy son considerados desaparecidos. La ordenanza



Si bien ya pasaron más de diez años de aquella versión, queremos recuperar las palabras de algunos de sus participantes. Pablo Milei —actor, egresado de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático—, recuerda:

Todos tenemos algo de Sánchez en nuestro quehacer teatral, las obras de su autoría abarcan muchos contenidos que indefectiblemente en nuestro camino más temprano que tarde se encuentran, la crítica social, la familia, los oficios, la desigualdad, etc., todas tensiones sociales que aún hoy están más vigentes que nunca. Y sí, tuve la suerte de haber trabajado en una de sus obras, *En familia*, primera obra de la vuelta de la comedia municipal de General Pueyrredón después de 37 años. Dirigida por Graciela Spinelli y elegidos por casting hecho por la directora, eso nos permitió tanto a mí como a mis compañeros acercarnos un poco más en profundidad al autor.

Su escenógrafa, Sandra Othar, nos dice:

Desde mi lugar como escenógrafa, trabajo por lo general con la obra ya elegida por el director. En este caso, he tenido buenas experiencias con Florencio Sánchez, porque he tenido la oportunidad de trabajar primero en un taller de dirección teatral con la obra *Barraca abajo*, desde el estudio y aproximación a este autor, y luego trabajé dos veces con la misma obra *En familia*. La primera vez fue en mis comienzos como escenógrafa, y asistente de dirección, en la ciudad de Rauch, provincia de Buenos Aires, con la dirección de Martínez Castell. La segunda vez fue en la restitución de la Comedia Municipal aquí en la ciudad, donde allí pude involucrarme más en la propuesta, con la dirección de Graciela Spinelli. Escenográficamente siempre se está supeditado al presupuesto en una primera instancia y, en segundo lugar, pero no menos importante, al trabajo integrador con el director, la puesta en el espacio real, las condiciones técnicas, la logística disponible. La primera versión fue realista, utilizando la metonimia como recurso. En la segunda versión [la marplatense dirigida por Spinelli], la propuesta pasó a ser más simbólica, utilizando la escenografía como elemento dramático.



Puesta de *En familia*, dirigida por Graciela Spinelli. Teatro Municipal Colón, Mar del Plata, 2014.  
Escenografía e imagen: Sandra Othar.

---

de 2013 contemplaba el llamado a concurso público anual de proyectos con la finalidad de seleccionar a los integrantes de la Comedia Municipal, a fin de poder ser evaluados por un jurado compuesto por el secretario de Cultura, un representante de la Asociación Argentina de Actores, un representante del Consejo Municipal de Cultura y un representante de Argentores. Se trataría de elencos rotativos anuales. Los actores integrantes de la Comedia Municipal serían designados en audición pública y debían acreditar por lo menos un año de residencia en el partido de General Pueyrredón. Fuente: <https://www.0223.com.ar/nota/2013-10-18-el-concejo-deliberante-aprobo-la-creacion-de-la-comedia-municipal>

Macarena Riesco, también actriz de aquella propuesta que conoció a Sánchez no solo por la tradición teatral familiar sino también por las clases de Historia del Teatro de la Emad, nos cuenta la implicancia de hacer un clásico como *En familia*, en el contexto de la restauración de la comedia municipal. La importancia de subirse al escenario y encarnar a esa familia atrapada por las apariencias. Incluso cuenta que, una vez finalizado el contrato con el municipio, hubo una segunda versión donde los personajes estuvieron traídos aún más al presente, con muy buena repercusión por parte del público. Cree que esta es la obra de mayor vigencia de Sánchez y la relaciona con la decadencia que puede verse hoy en los barrios privados —los llamados *countries*— o en las redes sociales, pero no recuerda haber vuelto a ver una puesta del uruguayo luego de aquellas dos versiones.

Graciela Spinelli —teatrística de vastísima trayectoria en nuestra ciudad, aunque nació en Rosario— fue la responsable de la propuesta de aunar la recuperación de la comedia municipal con la figura de Sánchez. Es importante destacar que, en este sentido, no se trata de una puesta más del uruguayo sino de darle una ubicación central en el campo teatral marplatense, desde un posicionamiento político e ideológico en el sentido de una doble recuperación:

Elegí y presenté al concurso esa obra, porque pensé que habla de nosotros, de cómo sostenemos lo insostenible desde la mentira, cómo es más importante lo que los demás piensan que sostener el núcleo familiar. La desestructura de la familia, las apariencias.

La propuesta original con la que obtuvo la dirección de la comedia, planteaba una estética basada en un “simbolismo contemporáneo”.<sup>5</sup> Allí se puede leer:

La obra propone una situación donde los integrantes se han apartado de los códigos sociales, la inercia, la desesperanza, la comodidad, la pérdida del incentivo laboral, la falta de dignidad, han reemplazado cualquier acción ética. Han destruido todo, hasta los afectos entre sus integrantes, los vínculos más importantes en la conformación de la personalidad social de la persona. Solo uno de los integrantes que no convive, que viene del afuera, conserva lo que esta familia tenía y perdió, por las circunstancias sociales de una época de gran crisis, es el que conserva la esperanza, es el que realiza acciones reparadoras, aunque estas no parezcan realizables al común de la gente.

Este enfoque demuestra la perspectiva crítica de la obra, aspecto que Spinelli decide resaltar. Si bien el marco es realista y la versión sigue de cerca la propuesta de Sánchez, desde la escenografía y la iluminación se ofrece una mirada más amplia:

No habrá deliberadamente una casa que habite una familia [...] Tanto la escenografía, como los objetos y el vestuario, permitirán ubicar la historia y sus personajes en un contexto histórico amplio, donde el tiempo es un devenir incontenible, pero vívido. La neutralidad de los colores, en todo el espectáculo, permitirá destacar la importancia de las luces y sombras, así como los matices tanto de los personajes como de los objetos. El espacio se mueve, adquiere vida.

Spinelli resalta la degradación y la pérdida de ética que refleja esta obra, a la vez que señala cómo los personajes se confunden con los objetos. La falta de comunicación, la falta de palabra, el individualismo y la búsqueda de beneficio propio por sobre el bien común son aspectos clave de esta pieza que Spinelli eligió destacar y proponer como fuertes de la obra para ser elegida. Afirma:

---

<sup>5</sup> Graciela Spinelli nos facilitó generosamente la propuesta escrita en esa oportunidad para presentarse al concurso. Por eso, muchas de las citas que empleamos a continuación corresponden a ese material inédito. Ficha técnica de esta puesta estrenada en 2014 en el Teatro Municipal Colón de Mar del Plata: Ficha artístico-técnica: Elenco: Mariano Chiarenza (Eduardo), Paula Esteve (Delfina), Agustina Falcón (Emilia), Sergio Hernández (Jorge), Pablo Milei (Damián), Macarena Riesco (Laura), Jerónimo Soler (Tomasito), Ana López Suárez (Mercedes). Realización de vestuario: Velia Tuppin, Flavia Battistutta, Irene Moro. Área Indumentaria Escuela Municipal de Formación Profesional N° 2 y N°6. Secretaría de Educación MGP. Realización escenográfica: Daniel Tur, Yamila Ullúa Bordenave. Maquillaje: Claudia Demacin. Asistente de dirección: Alcira Davin Música original: Ana Lía Lechantín. Escenografía, vestuario e iluminación: Sandra Othar. Dirección general: Graciela Spinelli.

En esta inacción se ha degradado todo, los integrantes de la familia se confunden con los objetos. Las acciones son irrelevantes, si aparece alguna emoción intensa, esa misma emoción impide la acción. Casi en una actitud épica alguien pretende salvar las relaciones y por ello nos queda un final de esperanza quizás, alguien confía en que es posible un cambio.

En este sentido, la pieza reúne, desde la perspectiva de Spinelli, una doble función: crítica y esperanza. No solo habla a través del microcosmos de la familia del entramado nuclear de la sociedad, sino que también erige de algún modo un sentido utopista de posibilidad de reforma y cambio de este germen enfermo. Ya en el momento de aquella presentación, por el año 2014, Spinelli señalaba la vigencia de la obra al sostener:

el entramado en la sociedad actual reúne muchas de las características que producen estas disoluciones —el faltar a la palabra buscando el beneficio propio, el aislamiento dentro de la propia familia, el cambio de valores, la abulia, las fobias, la incomunicación por falta de tiempo, por no verse, la falta de acuerdos, etc.

Como se advierte, para la historia de Mar del Plata, esta puesta fue un hito trascendente a nivel político y resulta absolutamente relevante que haya sido Florencio Sánchez el elegido para asumir esta tarea. Sin embargo, la (des)memoria de los teatristas locales no parece reconocer lo suficiente el valor de este acontecimiento.

Como cierre, quisiera recuperar una mirada pragmática y al mismo tiempo reveladora acerca de todo esto que venimos analizando. Para Hugo Kogan:

Todos los clásicos siguen teniendo una vigencia extraordinaria. El problema de poner en escena un clásico hoy en día, pasa más por los costos de producción que por su temática, lamentablemente, ya que cualquier obra de un clásico no baja de menos de unos 15 personajes y de costosa escenografía, vestuario, etc. Y hoy en día, nadie puede asumir una producción muy costosa, ni siquiera el estado puede asumir los gastos de una producción para poner en escena alguna obra de un autor del Teatro Clásico Argentino.

Este pragmatismo llama la atención, sobre todo teniendo en cuenta que Sánchez cuenta con la ventaja de tener libres los derechos de autor, aspecto muy relevante para los teatristas actuales. Sin embargo, tal como afirma el reconocido historiador y crítico marplatense Gabriel Cabrejas en relación con los dramaturgos clásicos argentinos: “Hay que reivindicarlos: el teatro porteño prefiere pagar derechos de autor en euros a un dramaturgo de moda parisino o de New York y ninguno le habla a nuestro público”.

En general, todos los entrevistados coincidieron en la relevancia de Sánchez e incluso señalaron, como lo hizo Macarena Riesco, cómo para pensar el realismo piensan en Ibsen, es decir, prima primero el teatro europeo antes que el propio. En este sentido, este breve acercamiento a las voces de los artistas marplatenses y de la zona nos ilumina para discutir hasta qué punto el establecimiento de un canon desde las instituciones y/o el mercado editorial, así como también las modas, determinan qué obras se recuperan para ponerse en escena y cuáles no. Si bien algunos manifiestan no sentirse interpelados directamente por Sánchez, la mayoría afirma que lo considera importante pero que no conoce tan a fondo su teatro. Casi podríamos afirmar que la presencia de Sánchez hoy tiene incluso mucho que ver con el canon escolar. Las obras mencionadas y conocidas del autor son las que formaron hasta no hace mucho parte del currículo de la escuela: *La gringa*, *M'hijo el doctor*, *Barranca abajo*, *En familia*...

Muchos no lo recuerdan pero Florencio Sánchez fue parte fundamental del teatro político en Mar del Plata con la restauración de la comedia municipal, sembrando una luz de esperanza que finalmente volvió a perderse. No es este el momento ideal para pensar en utopías de políticas estatales que colaboren con la cultura, pero sí al menos recordar que en Mar del Plata, después de toda la labor de

Gregorio Nachman,<sup>6</sup> hubo teatristas y gestiones que devolvieron la comedia a los marplatenses y que allí Florencio Sánchez fue un eslabón central, porque definitivamente su teatro no solo tenía vigencia sino que todavía tenía mucho que decir en la coyuntura política de pujas y tensiones que implicó en su momento la recuperación de la comedia.

### Referencias bibliográficas

- BRACCIALE ESCALADA, MILENA, “Antonio Mónaco y el teatro *del Picadero*: peculiaridades estéticas y arquitectónicas del origen escénico de Teatro Abierto”. Buenos Aires, AINCRIIT. Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral. XII Jornadas Nacionales y VII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, 2021, pp. 163-172. Disponible en: <https://aincrit.org/wp-content/uploads/2022/11/AINCRIIT-2022.pdf>
- DUBATTI, JORGE, “Florencio Sánchez, ¿vigencia u olvido en el teatro contemporáneo? Resonancias de una encuesta (Buenos Aires, 2014)”, en Mirza, Roger y Jorge Dubatti (coords.) *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses*. Montevideo, Universidad de la República, 2014, pp. 273-284.

---

<sup>6</sup> Gregorio Nachman fue un actor, militante y promotor de la cultura en Mar del Plata, Director de la Organización Cultural Atlántica y fundador del Teatro de la Comedia. Fue ilegalmente detenido el día 19 de junio de 1976, alrededor de las 15.45 horas, en el domicilio ubicado en calle Avenida Colón 4210 de esta ciudad. En ese momento se encontraba junto a su esposa, Alicia René Bodner, y a su cuñada, y desde entonces sus familiares no supieron nada más. Permanece hasta la actualidad en calidad de desaparecido.

# CONTINUIDADES Y RUPTURAS. FLORENCIO SÁNCHEZ/SERGIO BLANCO Y LA REFUNDACIÓN DEL MITO DEL URUGUAY

Gabriela Braselli

IPA - Escuela de Espectadores Uruguay

[gabybraselli@gmail.com](mailto:gabybraselli@gmail.com)

*Barranca abajo* (1905), de Florencio Sánchez, es uno de los hipotextos que Sergio Blanco usa para su *Opus Sextum* (2005). Exactamente cien años después de su estreno, Blanco toma la obra de Sánchez para revisitarla, generando nuevas lecturas.<sup>1</sup> Ambas obras comparten el espacio escénico rural y el paradigma respecto de la concepción del campo, con su ubicación central en la economía del Uruguay, fuente de riqueza, pero también eje de la identidad nacional, de la desigualdad y el desplazamiento social. Hay entre las dos obras, un cambio de paradigma que resignifica los conceptos de Sánchez para ubicarlos en la post modernidad (Dubatti, 2005, p. 9). Las dos visiones presentan continuidades y rupturas y, diríamos, una perspectiva común respecto a la asunción bastarda de lo que pudo significar el recurso natural por excelencia de la Banda Oriental: la tierra. El mitema se desarrolla desde lo bucólico a la dimensión universal de paraíso perdido, territorio nación, lugar de pertenencia, y abre un amplísimo abanico simbólico del que subrayaremos algunos aspectos centrales.

## Un mismo escenario

El espacio escénico de ambas obras tiene similitudes buscadas por Blanco, de modo que cualquier asistente a este encuentro, cualquier lector medianamente avisado, lo reconozca inmediatamente.

Representa la escena un patio de estancia; a la derecha y parte del foro, frente de una casa antigua, pero de buen aspecto; galería sostenida por medio de columnas. Gran parral que cubre todo el patio; a la izquierda un zaguán. Una mesa, cuatro sillas de paja [...], (Sánchez, 1905, p7)

A la izquierda un rancho con puerta y ventana practicables. Sobre el mojinete del rancho, un nido de horneros. [...] Un banco largo debajo del alero del rancho, un banquito y un jarro de lata. Es de día. (p.24)

Hacia el costado izquierdo se encuentra la entrada principal al predio, mientras que hacia el costado derecho se encuentra el frente de una casa antigua con una galería sostenida por columnas. Desde el alero de la galería se extiende un parral que cubre una parte del patio y bajo el cual hay una mesa de madera y cuatro sillas de paja. Sobre la mesa se encuentra un farol a mantilla. (Blanco, 2015, p. 33).

El epílogo transcurre seis meses después del fin del último cuadro y el mismo se desarrolla en el predio de una humilde casa de campo. Se trata de una modesta vivienda de paredes de barro y techo de paja que se encuentra en lo alto de un promontorio. (Blanco, 2016, p. 36)

La búsqueda de su hipotexto en una de las obras más emblemáticas del teatro uruguayo permite adivinar intenciones de cita, pero también referencias conceptuales para ponerlas nuevamente en debate. La pregunta que surge es qué ha pasado en esas tierras en disputa cien años después. En *Opus Sextum*, al igual que en *Kiev*, Blanco especula con una posibilidad históricamente plausible. Zoilo Carabajal es un paisano, digamos rioplatense, ya que en algunas acotaciones la acción se ubicaría en una provincia argentina, tal vez Santa Fe.

El protagonista de *Opus Sextum* es un extranjero (presumiblemente inglés), Ekman Teufel, quien maneja un frigorífico europeo y explota a los trabajadores que preparan cortes de exportación. La acción se ubica en 1966, en la época llamada de las “vacas gordas”. Mientras el Uruguay exportaba toneladas de

---

<sup>1</sup> Lo mismo ocurre con *Kiev* (2004) y *El jardín de los cerezos* (1904), de Anton Chéjov.

carne en la segunda posguerra, ya había dado paso al comienzo de una crisis económica, política y social que estallaría en los años 70. La acción cruenta del frigorífico y unas condiciones insalubres de trabajo trazan una de las líneas de la acción, que nos hacen recordar a *Un enemigo del Pueblo* de Ibsen, cuando se da una paradoja/contradicción entre salud y productividad, tal cual se plantea aquí cuando hay un afuera descontento por las condiciones insalubres de trabajo. La otra gran línea de acción se da hacia adentro de la finca en la cual, un buen día y sin explicaciones, regresa misteriosamente un padre abandonado y de ideas bastante cínicas acerca de cómo su hijo Ekman debe proceder con violencia y sin miramientos contra “ellos”, trabajadores equiparados con bestias. Este padre (Halvert Teufel) desarrolla el mitema bíblico de Adán, Caín y Abel estimulando la competencia entre sus hijos Ekman e Ivahn, quién también trabaja en el frigorífico y está estupendamente analizado por Jorge Dubatti en el prólogo a la primera edición. (2005, p. 21).

### **Cambio de paradigma**

Aquí se empieza a vislumbrar el cambio de paradigma. El pater familia rural y criollo se ha convertido en un industrial extranjero aparentemente estéril en su pareja. La explotación y el origen de la riqueza, sin embargo, es la misma, que termina sometiendo los vínculos familiares a los intereses económicos y la ambición. La gran metáfora que se desarrolla es la del alambrado de los campos. En *Barranca abajo* funciona como la materialización del concepto de propiedad y por lo tanto del desplazamiento de sus ocupantes tradicionales, indios, gauchos, después paisanos terratenientes. En *Opus Sextum* el alambrado es la seguridad que resguarda a los ingleses de la chusma local que trabaja en el frigorífico, pero que a la vez, los va encerrando de modo que son prisioneros en su propia casa.

Ekman y Zoilo no son capaces de anteponer sus vínculos afectivos a la urgencia de defender el honor o la riqueza. Recordemos que Zoilo en el acto III de *Barranca abajo* expulsa a su familia antes de suicidarse.

### **Para todo o para naides**

En *Barranca abajo* la tierra representa el patrimonio familiar, la propiedad, “lo mío”, y es fuente de trabajo y honorabilidad. El titular del discurso aborda su reivindicación en primera persona.

DON ZOILO. - Quedate no más. Siempre es güeno que la autoridad oiga también algunas cosas... Este, pues, como le iba diciendo. Usted sabe que esta casa y este campo fueron míos; que los heredé de mi padre, y que habían sido de mis agüelos... ¿no? Que todas las vaquitas y ovejitas existentes en el campo, el pan de mis hijos, las crié yo a fuerza de trabajo y de sudores, ¿no es eso? Bien saben todos que, con mi familia, jue creciendo mi haber, a pesar de que la mala suerte, como la sombra al árbol, siempre me acompañó. [...]

JUAN LUIS. - No sé a qué viene eso, francamente.

DON ZOILO. - Un día... déjeme hablar. Un día se les antojó a ustedes que el campo *no era mío*, sino de ustedes; me metieron ese pleito de reivindicación; yo me defendí; las cosas se enredaron como herencia de brasileiro, y cuando quise acordar amanecí sin campo, ni vacas, ni ovejas, ni techo para amparar a *los míos*. (Sánchez, 1905, p.22).

Recordemos que en el Reglamento de Tierras de 1815 (cien años antes) propuesto por Artigas, creaba el mito de “para todos o para naides”, utilizando la tierra como un elemento igualador, creando una sociedad de justicia económica y social,<sup>2</sup> en la cual regía el principio de que los más infelices fueran los

---

<sup>2</sup> Los principales conceptos de el Reglamento de Tierras de 1815 [...] Los terrenos repartibles son todos aquellos de emigrados, malos europeos y peores americanos que hasta la fecha no se hallan indultados por el jefe de la provincia para poseer sus antiguas propiedades. Las tierras deberían ser distribuidas en forma igualitaria, en parcelas equivalentes. (12ª). Deberían repartirse cumpliendo la regla de que “los terrenos disponibles; y los sujetos dignos de esta gracia con prevención que los más infelices serán los más privilegiados. En consecuencia, los negros libres, los zambos de esta clase, los indios y los

más privilegiados. Sin embargo, más de un siglo después, cuando se ubica la acción de *Barranca abajo*, el padre de la Patria se había exiliado al Paraguay, sin que se cumpliera su reglamento ni su proyecto federal de las Provincias Unidas.

Claramente, Don Juan Luis, perteneciente a la burguesía patricia acomodada y urbana, tampoco es el legítimo dueño de la tierra. Claramente cuenta con la anuencia de la ley, la justicia y los poderes políticos para favorecer a la burguesía en ascenso y arribista, obteniendo los beneficios de los antiguos dueños de la tierra. Es posiblemente esta generación, que se desarrolla entre una obra y otra, la que empeña la tierra a los ocupantes extranjeros, a los Ekman que vendrán con los frigoríficos y la industrialización a explotar los recursos naturales.

En la cultura escolar Zoilo era un pobre gaucha perseguido, víctima de un saqueo de su hacienda y de su honor por las leyes de propiedad y la avaricia de los patricios. El texto, de Sánchez, sin embargo, describe que Zoilo es un paisano terrateniente, con varias generaciones que le anteceden en la posesión de campo y hacienda, y que mal administra los bienes suyos y de su hermana Rudecinda, en un momento en que la ley del talero ya no es tan eficiente con estas mujeres, encabalgadas entre el sometimiento y el deseo de una vida sin privaciones que deben aceptar en el rancho de Aniceto.

El capitán Butierrez y el sargento Martín operan a favor de los poderosos. Le quitan a Zoilo el apelativo respetuoso “Don” y le dicen “viejo Zoilo” (Sánchez, 1905, p. 35) y le quitan la consideración a partir de la pérdida de la tierra. Aniceto, el ahijado, es tratado claramente como inferior “no se olvide que hay partidos y elecciones” le advierten, a pesar de que tiene tierra, animales y rancho, es considerado sin honra por no tener ascendencia terrateniente y Rudecinda lo llama “mulato guacho” (Sánchez, 1905, p. 43).

En las dos obras, el sistema social, político, judicial y represivo son funcionales a los poderosos del momento. El saqueo a Zoilo no procura mayor riqueza sino mayor nivel de poder

En *Opus Sextum* también, las autoridades e instituciones someten a los menos privilegiados. “IVAHN. No hagas entrar las fuerzas” (Blanco, 2005, p. 176). Pero se agrega la cosificación de lo humano, “EKMAN. Ellos reaccionan como animales y yo los trato como animales” (p. 176).

EKMAN. Esto es distinto. Lo que está en juego es mucho más que un simple asunto de cargo. Esta vez son las instituciones las que están en peligro.

IVAHN, despectivo. No es posible.

EKMAN. Solo se trata de protegerlas. Eso es todo. *De pronto se oyen distintas voces mezcladas en el transmisor.* Debe ser de los cuarteles (p. 183).

La producción y la industrialización no han hecho más que repetir el modelo neoliberal. La colonización económica en *Opus Sextum* no desplaza a los ocupantes criollos, como en *Barranca abajo*, sino que los somete a la globalización del mercado para reproducir modelos ya fracasados. Así lo expresa Sergio Blanco:

IVAHN. O que simplemente no quisieras ver la realidad.

EKMAN. ¿De qué estás hablando?

IVAHN. De tus ciudades, Ekman. Cada día están más llenas de vagabundos. Miles de mendigos que deambulan noche y día y que no saben a dónde ir. *Haciendo un gesto hacia el piso.* La mayoría terminan tirados al borde de las rutas. A veces en pleno invierno. Yo los vi, Ekman. Los vi con mis propios ojos. Durmiendo a la intemperie con temperaturas bajo cero y cubiertos de nieve. Algunos amanecen muertos. Helados. Otros mueren de hambre. Ese es el Londres con el que estás soñando.

EKMAN. Siempre hubo vagabundos en cualquier ciudad del mundo.

---

criollos pobres, todos podrán ser agraciados con suertes de estancia, si con su trabajo y hombría de bien propenden a su felicidad, y a la de la provincia (6°). Serán también agraciadas las viudas pobres si tuvieran hijos. Serán igualmente preferidos los casados a los americanos solteros, y estos a cualquier extranjero. (7°)

IVAHN. Pero nunca como hoy en día.

EKMAN. Eso es solo por una cuestión demográfica. (p. 179)

### Un ámbito bucólico

En ambos textos se da el paralelismo entre la casa del hombre y el nido de los horneros. En *Barranca abajo* se transforma en símbolo de lo duradero de la naturaleza en contraposición con lo efímero de los hogares humanos. Una especie de idealización de la continuidad del mundo del instinto en contraposición al supuesto “progreso humano”.

En *Opus Sextum* el símbolo se complejiza porque la imagen ya está instalada en el paradigma rioplatense.

HANNAH. Puse todas las verduras que te gustan. Yo misma las junté esta mañana en el huerto [...] Y también traje fruta. Las manzanas están empezando a crecer. *Con ambas manos se acaricia su vientre.* Otra vez los siento entrechocarse. Cada vez los siento más. *Dirigiéndose a su vientre.* Tranquilos. Falta poco. Muy poco. [...] *Riendo.* Se entrechocan. Los siento. Siento las rodillas de uno golpear los muslos del otro. Ya falta poco. Deben tener hambre.

EKMAN *sale de la casa con una olla entre sus manos en la cual se encuentra el caldo. Dirigiéndose hacia la mesa.* ¿A quién le hablabas?

HANNAH, *riendo.* A ellos.

EKMAN, *depositando la olla sobre la mesa.* Ellos, ¿quiénes?

HANNAH. Nuestros hijos.

EKMAN. ¿Oyen?

HANNAH, *tendiendo su plato para que le sirva.* Parece que sí.

EKMAN, *volcando dos cucharones en su plato.* No creo que sea cierto.

HANNAH. A veces cuando los horneros cantan, ellos se calman.

EKMAN, *sirviéndose en su plato.* No es posible que los oigan. Sin embargo se calman como si el canto los durmiera.

EKMAN. Uno de ellos hizo un nido en el alero (p. 249-250).

Para Sergio Blanco los horneros son un recordatorio de que la naturaleza *no* puede dominar los impulsos destructivos del hombre. Es en ese momento en que ha decidido envenenar a su mujer, a sus hijos gemelos nonatos y suicidarse, los horneros de siempre siguen allí, en el alero. Ni siquiera la naturaleza es el lugar bucólico que podrá contener al hombre que arrasa con todo. Obviamente la metáfora se amplía con la referencia bíblica genésica al huerto y la manzana. Parece que el pecado original, desgracia de la humanidad, ha sido querer poseer la tierra, usufructuarla y sacarle toda su riqueza, delimitarla, dejar al otro afuera, extranjero, sin tierra literalmente.

Lo que no ha cambiado es la precepción de esa tierra suavemente ondulada y generosa como ideal. Lo que ha cambiado definitivamente es la percepción, el significado y el uso de la tierra

En *Barranca abajo* representa la herencia ancestral, “lo mío” dice Zoilo, es un modo de vida, cultural y familiar, es la fuente de trabajo, pero también el origen de la honra. Las clases sociales están marcadas y son aceptadas, hasta que los de afuera empiezan a utilizar herramientas represivas y judiciales que estallan en la imposición de una clase dominante que no repara en medios para obtener su propósito: quedarse con todo e igualar al resto como desposeídos.

En *Opus Sextum* la tierra es un espacio para la explotación industrial intensiva, fuente de materia prima exportable, cuyo único obstáculo es el factor humano que se necesita para explotarla y que vive allí. Es entonces una maquinaria de explotación animal y humana para cumplir cuotas y objetivos económicos. En el Uruguay 2025 la tierra sigue constituyendo un mito de riqueza, está en nuestros símbolos patrios, el escudo nacional tiene un cuadrante con un buey, otro con un caballo, el cerro de Montevideo y una balanza. Desde su nacimiento el país se amalgama con un proyecto agrícola. Sergio Blanco y Florencio Sánchez mucho antes, visualizan que mientras la tierra se considere una propiedad, un recurso de enriquecimiento para pocos privilegiados, será cada vez más lejana la posibilidad de encontrar en ella un



espacio de paz y sostén vital. Hoy, en un país con alto índice de pobreza, la tierra se sigue concentrando en unos pocos, cada vez más extranjeros, y sus habitantes, trabajadores sumergidos, son desplazados hacia las villas periféricas, sin trabajo, sin salud, sin vivienda, sin sustento. Y cada vez más lejos el proyecto artiguista de repartir la tierra entre los más infelices y los menos privilegiados. Cada vez más cantidad de inmigrantes no encuentra espacio físico habitable y engrosan esa lista de desplazados, de sus tierras primero, de las del Uruguay después.

La lucidez de los teatristas Florencio Sánchez y Sergio Blanco enfatizan que el tema de la tierra ha sido un conflicto desde los tiempos bíblicos que no ha dejado de reproducirse hasta el infinito, ahora poniendo el ojo en el territorio que vio nacer a ambos y del que debieron exilarse para triunfar.

### **Referencias bibliográficas**

BLANCO, SERGIO, *Opus Sextum*. París, Skené, 2005.

DUBATTI, JORGE, “El peso de lo real. Prólogo a Opus Sextum de Sergio Blanco”. En *Opus Sextum*, París, Skené, 2005, pp. 9-27.

SÁNCHEZ, FLORENCIO. *Teatro*. Buenos Aires, Sopena, 1961.

## FLORENCIO SÁNCHEZ EN LOS ESCENARIOS MADRILEÑOS

Cristina Bravo Rozas  
Profesora Titular del Departamento de  
Literaturas Hispánicas y Bibliografía  
Sección de Literatura Hispanoamericana.  
[cbravoro@ucm.es](mailto:cbravoro@ucm.es) ITEM/UCM

Florencio Sánchez, al igual que sus compatriotas Rodó o Enrique Herrera sueña con triunfar como escritor y dramaturgo en Europa, sobre todo en Italia y Francia, ya que era un gran admirador del actor italiano Ermete Zacconi y del “Teatro Libre”<sup>1</sup> del dramaturgo francés Antoine que parece ser que le influyó mucho (Giusti, 1920, 92-93). Deseaba ocupar los escenarios internacionales: “Me voy a Europa. ¿A qué? a algo más que vivir y escribir comedias. Si el artista simpático a Nietzsche se conformaba con pan y arte, yo ambiciono pan, arte y gloria” (69).

Desafortunadamente apenas habitó el territorio europeo; aunque consiguió que el gobierno uruguayo le enviara a preparar la participación oficial en la Exposición Artística de Roma en 1909, en noviembre de 1910 muere de tuberculosis en Milán, sin conseguir estrenar sus obras. Nunca estuvo en España, aunque reconocía una cierta herencia predeterminista en el carácter uruguayo:

De la tal herencia fisiológica conservamos muy acentuados los rasgos del chulo padre. Nos parecemos más a papá. La afición nuestra a la politiquería es importación pura de la tradicional Puerta del Sol. Más; Montevideo, toda la república, es una reproducción ampliada de aquel conversadero madrileño que nos describen los costumbristas españoles. Entre comer, beber, conversar de política y darnos de navajazos, repartimos el tiempo. (Sánchez, 1900, p. 14)

La presencia del teatro de Florencio Sánchez en los escenarios madrileños comienza el 5 de mayo de 1913, cuando se publica una nota teatral en el periódico ABC de Madrid, en la que se menciona el estreno de la obra *Los muertos* en el Teatro Español, protagonizada por el famoso actor Tallaví<sup>2</sup> y la actriz Delgado Caro.<sup>3</sup> Se describe el asunto del drama:

Hay en el mundo seres que por una ingénita debilidad de carácter y una timidez que les impide sobreponerse a las pasiones y los vicios, pasan por la vida como sombras” El caso patológico, descarnado, se desarrolla con tan minuciosos detalles y tal verismo, que hay momentos en que la ficción escénica toma relieve de vida, y transmite a los nervios la más alta vibración de horror. (en “Notas Teatrales”, ABC, 5 mayo 1913, Madrid, p. 17.)

El crítico Salaverri (1919-1920) en su prólogo al *Teatro de Florencio Sánchez* comenta la reacción del público madrileño y en concreto la de algunos miembros de la generación del 98 cuando acudieron al estreno de *Los muertos* en 1913 en el teatro Español de Madrid:

Allá por la primavera de 1913 tuve ocasión de ver en Madrid “Los muertos”. Era en el antiguo Corral de la Pacheca y encarnaba Tallavari la doliente figura del protagonista. Mentiría si dijese que el público llegó a entusiasmarse con la pieza. Pero declaro honradamente que todas las

---

1 El Théâtre Libre en París fue un teatro independiente fundado y dirigido por el director de escena Léonard André Antoine, un gran innovador de la escena francesa e internacional y al que habían influido mucho las teorías sobre teatro naturalista de Taine y de Zola.

2 Tallaví. Actor español muy conocido en Argentina. En el año 1908 sale de gira por la provincias (Santa Fe, Córdoba, Mendoza, Santiago del Estero y Tucumán) y en la ciudad de Rosario incorpora a la joven de 15, casi 16 años, Alfonsina Storni, que quería ser actriz; ella participa en una gira junto a Tallaví que la lleva durante cinco meses por varios puntos del país donde representan obras como *Espectros*, de Henrik Ibsen; *La loca de la casa*, de Benito Pérez Galdós; *Los muertos*, de Florencio Sánchez y *El místico*, de Santiago Rusiñol. Es el actor que más representa a Florencio Sánchez junto a Celia Gámez.

3 Julia Delgado Caro fue una famosa actriz española que trabajó en la compañía de Tallaví y posteriormente en la compañía Delgado Caro-Martínez Tovar y representó el repertorio del teatro español más importante de la época (Valle-Inclán, Eduardo Marquina, Benavente y, por supuesto, Florencio Sánchez).

almas se estremecieron ante ese soplo trágico y desolado que solo de las grandes construcciones dramáticas brota. Había en la sala del Teatro Español personalidades tan reconocida autoridad como Eugenio Selles, como Ramón del Valle-Inclán, como Manuel Bueno. Fueron estos hombres quienes balbucieran los elogios más fervidos: -Es un teatro sombrío como el de Ibsen, pero no menos fuerte y real- deslizó el crítico. Y el creador de Bradomín: helos elogios “transcripciones de la vida” hasta ese punto exactas. Y más allá, en otro corrillo, ponderaba el académico: Quién utiliza estas figuras con tal arte, es un hombre de teatro, sin posible discusión. Merced a la iniciativa de aquella notable intérprete tan prematuramente perdida para la escena hispana, el nombre de Florencio Sánchez pudo verse unos cuantos días sobre apretadas páginas de los principales rotativos madrileños. Después nadie volvió a recordar en España al dramaturgo americano. (p. 9)

La crítica ha vinculado la recepción de Florencio Sánchez con el interés de los escritores del 98 por un teatro más innovador y aperturista y a la búsqueda de nuevos lenguajes que se acerquen a la vanguardia, sobre todo al surrealismo.<sup>4</sup> También ha insistido en el afán de Valle-Inclán por criticar el teatro burgués y realista de Benavente frente a la autenticidad y la fuerza de Florencio Sánchez que va más allá del costumbrismo finisecular, acercándose a lo social y creando una impronta nueva, que se acercaba más a la concepción del teatro como algo vivo y “bárbaro”.

En el mismo año 1913 pero en febrero se representa también la obra “Loa muertos”. Un crítico muy conocido, Floridor (1913),<sup>5</sup> de nuevo hará hincapié en el colosal éxito del trabajo de Tallaví y califica *Los muertos* como un drama de tesis y señala el realismo impresionante de algunas de sus escenas.

*Barranca abajo* será la segunda obra de Florencio Sánchez que se va a representar en Madrid. El 29 de marzo de 1921 se anuncia en el periódico ABC su puesta en escena en el teatro Español por la compañía argentina de Camila Quiroga (en ABC, 29 marzo, 1921).<sup>6</sup>

El 6 de octubre de 1921 lo hará en el teatro de la Princesa, junto a “En familia” dentro de un ciclo de obras argentinas de su generación bajo el auspicio de la sociedad argentina de autores; organizado de nuevo por Camila Quiroga<sup>13</sup> y el autor argentino Camila Quiroga (1891-1948). Actriz argentina que trabajaba con los hermanos Podestá. Vicente Martínez Cuitiño. Apenas se hace una crítica teatral de estas obras, sólo se destaca la profesionalidad de las compañías que las representan (en ABC, 6 de enero, 1921).

La obra *En familia* va a ser bien valorada, aunque se considera que “esta comedia muestra tan a lo vivo las lacras de la sociedad que la descarnada realidad repugna a nuestros sentimientos”. Estos comentarios pueden parecer negativos, pero en realidad quieren resaltar el carácter naturalista y cercano al anarquismo de esta obra de Florencio Sánchez.

El 10 de diciembre de 1923 se estrena en el Teatro Apolo de Madrid *Barranca abajo* por la Compañía Rivera - De Rosas. Lo que se destaca especialmente es que esta obra estaba musicalizada por Carlos Gardel en dúo con José Razzano y acompañados por sus guitarristas José Ricardo y Guillermo Barbieri y además se convirtió en un importante acto social, ya que entre el público de aquellas noches madrileñas se encontraba la reina Victoria Eugenia e incluso la infanta Isabel de Borbón. Al año siguiente hubo otras funciones en el viejo Teatro Price de Madrid. Lo que se señalaba en las noticias culturales es que España estaba descubriendo por primera vez el tango (en ABC, 11 diciembre, 1923).

---

4 En varios números del ABC correspondientes al año 1927 algunos escritores del momento como Azorín o Gregorio Martínez Sierra señalan una crisis importante en el teatro español y la necesidad de avanzar hacia un teatro más internacional y que siga los pasos de Valle-Inclán hacia una ruptura del realismo burgués y a favor de un teatro en libertad<sup>U+002e</sup>

5 Floridor es el seudónimo que utilizaba Luis Gabaldón Blanco (15 de septiembre de 1869-18 de mayo de 1939) fue un escritor, dramaturgo y periodista español.

6 Camila Quiroga (1891-1948). Actriz argentina que trabajaba con los hermanos Podestá.

Si durante las dos primeras décadas del siglo XX tres obras fundamentales del Florencio Sánchez: *Los muertos*, *Barranca abajo* y *En familia* ocuparon algunos escenarios madrileños; la crítica teatral habló sobre todo de teatro argentino y en particular del teatro de Florencio Sánchez.

El 1 de abril de 1914, Ernesto Herrera<sup>7</sup> da una conferencia en el Ateneo de Madrid sobre el Teatro Rioplatense y Florencio Sánchez; se centra en lo importante de los gauchos, la compañía teatral de los hermanos Podestá y en el teatro de Florencio Sánchez, especialmente en *La Gringa*. Se considera discípulo de Florencio Sánchez y cree que “el alma del escritor estaba conformada por una visión exacta de la realidad, un romántico idealismo, fundidos en un inagotable amor a la vida” (en ABC, 1 abril 1914, p. 9). Piensa que no ha sido olvidado y que él ha heredado la ayuda que le dio el gobierno para viajar a Europa.

El 10 de enero de 1924 se publica en el periódico ABC un artículo sobre Teatro Argentino de Fernán Cid en el que hace referencia a un “elemento que marca el desenvolvimiento de la vida argentina: el inmigrante” (en ABC, 10 enero, 1924, p. 8). Posteriormente cuestionará el papel del inmigrante pues según él, aunque transmita nueva vida y buenas energías también puede disolver la personalidad argentina y que podría dar lugar a una pérdida del carácter nacional y esto sería fatal para la definición de la personalidad argentina en el mundo. Cita a Rodó para comentar la importancia de la semicivilización campesina del pasado para construir un colectivo nacional y cómo la inmigración y lo urbano van eliminando ese espíritu. Para él el teatro de Florencio Sánchez logra sintetizar en su teatro esa preocupación por aunar lo universal con un fondo inmutable de esencia y personalidad nacionales. Lo considera un clásico del teatro Rioplatense y ejemplo de un teatro nacional, por los problemas que plantean sus obras, el ambiente en que se desarrollan, la pintura admirable de sus personajes, el lenguaje y sus pasiones. Su teatro debe reflejar lo que haya de grande y personal en la vida de ese gran pueblo.

En la sección del periódico ABC “Letras Iberoamericanas” se reseñan dos libros sobre teatro Rioplatense. En la del 21 de junio de 1927 se habla del libro de Pablo Echagüe, *Una época del teatro argentino (1904-1918)* en la editorial América Vuida de Buenos Aires. Se comenta la importancia de este crítico teatral a la hora de retratar la época gaucha que ya estaba en declive y menciona a Florencio Sánchez como el autor que había hecho entrar al teatro argentino en el camino del arte serio y el arte grande (en ABC, 21 de junio, 1927, p. 6).

El 23 de marzo de 1928 se reseña el libro de Alfredo A. Bianchi, *Veinticinco años de teatro nacional* publicado en Buenos Aires en 1927. Esos veinticinco años son para Bianchi los que corresponden al nacimiento y muerte del teatro Rioplatense, porque a pesar de que en 1925 sorprenden los beneficios económicos que proporciona el teatro en Buenos Aires “hay una endeble producción dramática”. Cree que los años más florecientes del teatro argentino fueron los seis años de producción de Florencio Sánchez (1903-1909) y que el teatro rioplatense en la actualidad cae en franca e irremediable decadencia, aunque al final del libro parece que sea posible su resurrección (en ABC, 23 marzo, 1928, p. 7).

El 5 de mayo de 1929 en el suplemento Blanco y negro, en la sección de espectáculos, Luis Calvo define a Florencio Sánchez como “El más grande dramaturgo de La América Española y uno de los autores más insignes de la época realista” (en ABC, 5 de mayo, 1929). Menciona como sus maestros a Ibsen, Bracco, Gorki y el “Teatro libre”, sus seguidores o discípulos: Pedro Bellán, Edmundo Guibourg, Samuel Eichelbaum o Juan León Bengoa, y los actores y actrices que contribuyen al auge del teatro Rioplatense: los hermanos Podestá, Parravicini, Casaux, Enrique de Rosas, Alippi, Muiño: y entre las actrices, Lola Membrives, Camila Quiroga, Blanca Podestá, Angelina Pagano y Fanny Brena que han actuado en compañías de toda la América Hispana.

---

<sup>7</sup> Ernesto Herrera Lascaces (Montevideo, 20 de marzo de 1889 - 19 de febrero de 1917) fue un escritor, dramaturgo y periodista literario uruguayo de principios del siglo XX. Entre sus obras más representadas estaba *El león ciego*.

Como hemos visto a través de las críticas teatrales y los artículos sobre el Teatro Rioplatense, Florencio Sánchez es considerado un autor de repertorio hasta finales de los años 20 y consagrado como creador del teatro Nacional Rioplatense y a la vez, autor innovador impulsor de las técnicas realistas más avanzadas del teatro europeo, se ha convertido en uno de los dramaturgos hispanoamericanos más reconocidos y valorados en la escena madrileña. Sin embargo, el crítico Salaverri (1919-1920) señaló después del estreno de *Los muertos* en 1913 que “el nombre de Florencio Sánchez pudo verse unos cuantos días sobre apretadas páginas de los principales rotativos madrileños. Después nadie volvió a recordar en España al dramaturgo americano” (p. 9). Y esta afirmación no es del todo incierta, tendremos que esperar a los años 60 para que de nuevo las obras de Florencio Sánchez ocupen algunos escenarios de Madrid.

### **Florencio Sánchez en el Franquismo**

Después de la Guerra Civil, el teatro que se representa en Madrid entre los años cuarenta y los sesenta se caracteriza por su conservadurismo, carente de experimentación, sumido en la tradición y asfixiado por la censura, necesita al teatro extranjero para volver a la escena internacional. Para romper con el aislamiento al que se ve sometido el país intenta fortalecer los lazos con Hispanoamérica pues el régimen franquista se erige en su guía espiritual, por esa razón se crea en 1946 el Instituto de Cultura Hispánica. El teatro hispanoamericano que se permite representar en los escenarios madrileños suele ser un teatro de entretenimiento que también pueda considerarse baluarte de la Hispanidad y portador de los valores del régimen franquista.

En este contexto, Argentina, que desde 1945 había establecido relaciones comerciales con España, debido a las buenas relaciones con el gobierno del general Perón, va a ser uno de los países hispanoamericanos que más intercambio teatral tendrá con España. Los repertorios teatrales que llegan suelen ser comedias asainetadas o blancas o bien revistas que se alejaban mucho del realismo social de Sánchez, que tanto había alabado la generación del 98. Algunos autores de estas comedias como Juan Fernando Camilo Darthés y Carlos Santiago Damel eran ya muy populares en Argentina e incluso habían ganado premios, como el nacional por su obra *Los chicos crecen* en 1937. Sin embargo, la presencia de Florencio Sánchez en los escenarios madrileños durante la década de los 40 a los 60 fue prácticamente inexistente.

A partir de los años 60, se va rescatando no como un autor revolucionario, sino como un clásico del realismo hispano. Sólo las Compañías de Repertorio, como las Compañías españolas que hacían giras por América (las de Lola Membrives o Enrique Borrás) solían incluir en su vuelta a Madrid alguna pieza de Sánchez como gesto de hermandad hispanoamericana.

El 6 de junio de 1962 se anuncia en el ABC (p. 79) la llegada de la compañía de Teatro Ciudad de Montevideo desde el Festival de Teatro de las Naciones al que ha asistido en París; y que va a representar en el Teatro Español de Madrid el 9 de junio de 1962 *En familia*. Esta obra fue descrita por Larreta como “una comedia sombría” que explora la decadencia y la corrupción de ciertas formas burguesas y “Mano Santa”, que se muestra como un sainete, “un pequeño brochazo cómico de arrabal” “con los actores Enrique Guarnier, Concepción Zorrilla y Antonio Larreta (en ABC, 9 de junio, 1962, p. 83). El crítico J. L. Pérez Cebrián comenta el éxito que tiene *En familia* el 20 de junio de 1962 y señala lo siguiente:

Fustiga a una determinada clase social, cínica, fracasada, viciosa e incapaz de rehacerse. La típica familia, tan traída y llevada en Literatura, de apariencia honorable, pero entrampada y subsistiendo de baja picaresca. ¿la crítica de “En familia” no hace sangre en problemas de reducida actualidad? De cualquier forma, la comedia está sentida y aporta considerables valores personales. (p. 113).

Su crítica es sobre todo moralizante y didáctica hablando de la aportación de valores personales y no aborda otros aspectos importantes de la puesta en escena.

En 1963 el profesor, divulgador del teatro hispanoamericano y director de la compañía “Los Juglares”, Carlos Suárez Radillo (1975, p. 9) relata como Rafael Ramos Losada que era entonces jefe de programas nacionales de Radio Nacional de España le propone crear un programa con el título “Teatro de la Joven América” para que diese a conocer en emisiones semanales de cincuenta y cinco minutos a los oyentes de la península un número de títulos significativos de la producción teatral hispanoamericana.

En mayo de 1975 la dirección de emisiones para el Exterior de Radio Nacional de España se le asignó la producción de un espacio semanal de veinte minutos destinado a la emisión para América sobre teatro hispanoamericano que se programaría los sábados. Se presentó un autor por cada uno de los veinte países hispanoamericanos, cada uno seleccionaba una obra de teatro y hacía un guion. Se emitieron veintiún guiones entre el 6 de junio y el 23 de octubre de 1975, que eran interpretados por los actores de la emisora. Estos guiones radiofónicos fueron publicados en un libro: *Temas y estilos en el Teatro Hispanoamericano Contemporáneo* en 1975, en Zaragoza, por la Editorial Litho Arte. El guion número 21 corresponde a Uruguay y así el 25 de octubre de 1975 se emite con el título: “El teatro Hispanoamericano de Costumbres”, unos fragmentos de *Barranca abajo* la escena final del primer acto y la escena final del tercer acto. En la introducción de estos fragmentos los locutores comentan la biografía de Florencio Sánchez y la poética de Sánchez, haciendo hincapié en la veracidad y autenticidad de su lenguaje y su naturaleza de tragedia rústica pero determinada por factores psicológicos y sociales (p. 280). Esta experiencia radiofónica tuvo mucha importancia como una manera de divulgar la cultura teatral a través de un medio bastante accesible para la mayoría de la población.

### **Florencio Sánchez en el Teatro de la transición (1975-1979)**

Esta época de gran efervescencia política en España por la transición de la dictadura franquista a la democracia coincide con el proceso del inicio de las dictaduras militares en el Cono Sur y como consecuencia, la llegada de artistas uruguayos y argentinos a España. Sin embargo, las obras de Sánchez no se recuperan para los escenarios madrileños, a pesar de haber sido considerado un autor realista que aborda problemáticas de carácter social, y que comparte valores con la ideología del momento. Quizás el desconocimiento del teatro hispanoamericano en España, incluso el argentino, por parte de crítica, público y teatristas era todavía muy grande. Sólo la revista *Primer acto*, fundada por José Monleón, empezó a descubrir el teatro que provenía de América Latina a los espectadores. Él mismo describe así la situación:

Hace todavía muy poco tiempo, en España apenas conocíamos algún título del nuevo teatro latinoamericano. Parece absurdo, pero así era. Sabíamos de la importancia del movimiento de los teatros independientes [...] cada dos por tres salía a relucir el tema de nuestra maternidad cultural, pero el balance no podía ser más desolador. Ignorábamos totalmente la obra de los autores que, en Argentina, Chile, Uruguay, Perú, México, planteaban un nuevo teatro, profundamente entroncado en las transformaciones sociales deseadas por la minoría individual más abierta, más crítica, más independiente. (Monleón, 1968, p. 18.)

Florencio Sánchez quedó un tanto relegado ante otros autores del momento como Osvaldo Dragún que fue considerado por Primer Acto y Monleón como un autor comprometido con lo social y la justicia, con el hombre de ese momento en España.

No obstante, en la prensa de la etapa de la transición vamos a encontrar, al menos, referencias a Homenajes a Sánchez. El 14 de agosto de 1975 aparece en el ABC la reseña: “Dos jubileos en las Letras Hispanoamericanas”. Se celebra en Uruguay el centenario de dos figuras esenciales en la Literatura

Hispanoamericana, representan los dos polos de una generación, nacidos en 1875: Julio Herrera y Reissig y Florencio Sánchez. A este último se le describe “como el dramaturgo intuitivo, genial creador de caracteres, nacido en humilde cuna, nutrió su teatro con la realidad vernácula, llevando a la escena al hombre de nuestros campos con sus luchas, fracasos, esperanzas y miserias”. (Genta, 1975, p. 3). Añade que Florencio, golpeado por el destino, señaló las fallas de una sociedad en descomposición y pintó como José Hernández en su epopeya *Martín Fierro* la agonía del gaucho y de sus tradiciones en su mundo avasallado por la tecnificación naciente.

En los años 80 y 90 la escena madrileña lucha por renovarse y dejar paso a un nuevo teatro que abandone definitivamente los territorios anquilosados del franquismo y abra sus puertas al aire renovado del teatro europeo e hispanoamericano. Por esta razón, nacen Festivales como el de Otoño que traen compañías internacionales que van a enriquecer el panorama teatral y por supuesto, entre ellas hay compañías hispanoamericanas. Por otra parte, el Centro Dramático Nacional (CDN) organiza montajes a gran escala y realiza seminarios y lecturas dramatizadas sobre autores nacionales y extranjeros. Surge un circuito de salas alternativas como la Sala Triángulo, actual Teatro del Barrio, La sala Pradillo, Mirador, Cuarta Pared y Ensayo 100, que estaba especializada en dar a conocer el Teatro Hispanoamericano, entre otras. Sin embargo, en el resumen de fin de año “1982 en el ABC” (28 de diciembre) se hace balance de la situación del teatro en el año 1981:

Lo que está claro es que el teatro sigue debatiéndose en el oleaje de una crisis tremenda, de dirección en lo estatal, de iniciativa creadora, de negativa actuación gubernamental, de crecientes dificultades económicas, de incapacidad para organizar una programación seria y eficaz de autores clásicos y de vacilantes tanteos en la selección de oportunidades nuevas.

Y que imperan las traducciones apresuradas siguiendo las carteleras de Nueva York o Londres y añade que la falta de originalidad provoca la crisis más grave de nuestro teatro de habla hispana.

En 1992 el antiguo Instituto de Cultura Hispánica se transforma en Casa de América, una institución que pretende fortalecer los lazos culturales entre los distintos países de Hispanoamérica y España, organizando lecturas dramatizadas, puestas en escena y conversatorios con los dramaturgos y dramaturgas más novedosos del panorama teatral del momento. A todo este esfuerzo institucional tenemos que añadir las publicaciones que aparecen en este momento como la segunda etapa de la revista Primer Acto, denominada ahora revista de investigación teatral o Pipirijaina, revista más divulgativa. En la RESAD /Escuela de Arte Dramático también se recibe a los autores más actuales, pero también los más clásicos.

El 5 de octubre de 1989 se inaugura un proyecto en Radio Televisión Española (RTVE), Iberoamérica y su teatro, dirigido por Eduardo Sánchez Torel, para difundir el teatro Iberoamericano en España, aunque no habrá representada ninguna obra de Florencio Sánchez. En los años 90 se observa una preocupación de la crítica por los llamados escenarios de dos mundos. En el artículo del ABC del 17 de noviembre de 1990, “La crítica ante el Nuevo Teatro Hispanoamericano” se hace hincapié en el desconocimiento por parte de los críticos del teatro hispanoamericano y su poco interés a asistir a las representaciones de los grupos emergentes, prefiriendo acudir siempre a espectáculos europeos, que daban más prestigio (p. 98). Lorenzo López Sancho (1994), en su artículo “El teatro es Crisis o el teatro ante la crisis del teatro”, comenta que Fermín Cabal y Emilio Gutiérrez Caba en un Curso de El Escorial han señalado que el teatro nacional está en baja y que “una de las causas de la situación, más que el rigor a veces poco justificado de la crítica, es más bien, la desatención periodística de la vida teatral” (p. 85).

Parece que la recepción de Florencio Sánchez se vio afectada por esta crisis de los escenarios madrileños en las décadas del 80 y 90, pues tras revisar todos los archivos virtuales que he encontrado

del Teatro Independiente, así como la crítica y la cartelera del periódico ABC, y los índices de Revistas como Primer Acto, programas de Casa de América, no he encontrado ninguna representación de obras de Florencio Sánchez, ni conferencias ni homenajes. Habrá que esperar al siglo XXI para recuperar la fuerza teatral de Florencio Sánchez. Otros autores y directores hispanoamericanos triunfaron en estas décadas como Jorge Lavelli que obtuvo el premio el Espectador y la crítica al mejor director por Doña Rosita La Soltera en 1980. Las carteleras madrileñas de teatros independientes acogieron a autores más contemporáneos como Mario Benedetti, “Pedro y el capitán” (1987) sala San Pol, en el Teatro Triángulo, Eduardo Pavlovsky, “Potestad” (1999) y “Cámara Lenta” (1993), “Dos viejos Pánicos” de Virgilio Piñera (1994) o en Casa de América, El hilo de Ariadna de Enrique Vargas (1994) o la versión de la novela Pantaleón y las visitadoras de Mario Vargas Llosa (1996).

En 1997 Rita Gnutzmann publica una edición crítica de *Barranca abajo* en Ediciones Cátedra (Letras Hispánicas) que atenúa la falta de representaciones en los escenarios madrileños.

La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes se inaugura en julio de 1999 por iniciativa de la Universidad de Alicante, con el patrocinio del Banco Santander y la Fundación Marcelino Botín. Es un centro de referencia mundial dedicado a la digitalización y difusión del patrimonio cultural hispánico en internet. A partir de entonces, manuscritos y primeras ediciones de Florencio Sánchez fueron digitalizadas y también se crearon materiales críticos sobre su obra que permitieron tanto a las compañías de teatro como a los investigadores acceder de una manera más sencilla a las obras literarias de Sánchez.

### **Florencio Sánchez en la España del Nuevo Milenio (siglo XXI)**

El teatro del siglo XXI en Madrid ha tenido un desarrollo espectacular, cada vez hay más salas alternativas que comparten cartelera con los teatros oficiales y mayor convivencia entre el teatro más convencional y comercial y un teatro más innovador y experimental. Las grandes crisis de los 90 han amainado y críticos como Fernando Doménech y Felicidad González (2024) señalan la importancia de algunos cambios significativos como la utilización de la narraturgia, las obras de pequeño formato, la metateatralidad, la importancia del cuerpo del actor, la presencia cada vez mayor de dramaturgas y directoras; así como una internacionalización de nuestro teatro y un público entregado a las nuevas propuestas escénicas. A todos estos elementos añadiría la fuerte recepción que ha tenido en los escenarios de Madrid el teatro hispanoamericano, cada vez más presente en el Festival de Otoño y en otros espacios escénicos como los teatros del Canal o el Centro Cultural Conde Duque. Sobre todo en las últimas décadas el teatro rioplatense (argentino y uruguayo) ha estado muy presente desde autores ya muy consagrados como Daniel Veronese, Claudio Tolcachir, Mauricio Kartún, Sergio Blanco, a los más actuales como Lola Arias, Gabriel Calserón o Marianella Morena. A su vez hay que señalar la importancia de la crítica en la RESAD, así como en los Másteres y doctorados de Teatro y Artes Escénicas de las Universidades públicas madrileñas (UCM, UAM y UAH) con las grandes aportaciones del profesor Jorge Dubatti y Roger Mirza especialmente. Florencio Sánchez es uno de los autores rioplatenses que más se ha revisado tanto en el ámbito bibliográfico como escénico. Las ediciones digitales y el acceso global a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, ha permitido una gran difusión de sus obras y acceder al estudio de las menos conocidas, como el Derecho de la Salud. Ofrece un amplio catálogo con obras dramáticas principales y una nómina de trabajos de reconocidos. Según informa la Biblioteca, Sánchez “formó el trío que renovó el teatro rioplatense a comienzos del siglo XX y lo llevó a su ‘época de oro’” (s/p).

La huella de Florencio Sánchez en los escenarios madrileños del siglo XXI tiene un protagonista esencial que comparte el espacio de la escritura postdramática: el dramaturgo argentino Ciro Zorzoli. *Premios y castigos*, dirigida por Zorzoli, se representó en el Teatro de la Abadía del 3 al 20 de noviembre



del 2016, una coproducción con el Teatre Lliure y Grec 2015 Festival de Barcelona. El propio director comenta la motivación que le lleva a hacer este montaje:

Hay una inquietud que me viene acompañando desde hace años en mi trabajo como director y que son los códigos y reglas, más o menos conscientes, que cifran las conductas humanas y el encuentro entre las personas. En los últimos tiempos esto fue derivando más puntualmente en la exploración de las cuestiones referidas al mundo de la representación teatral. (en Ferrari, 2024, s/p)

No se trata de una nueva adaptación de una obra de Sánchez, sino de que Ciro Zorzoli realiza una dramaturgia de dirección, escribiendo un texto propio, es decir una re-escritura escénica, según el concepto que desarrolla Jorge Dubatti (2019):

Cuando hablamos de re-escrituras de las obras de la dramaturgia universal, no nos referimos a los múltiples fenómenos de intertextualidad, cita, alusión, transtextualidad, etc. internos a cada texto, sino a la consideración de cierto tipo específico de intervención sobre textos-fuente para la composición de un nuevo texto-destino. Llamamos reescritura a la intervención teatral (dramática y/o escénica) sobre un texto fuente (teatral o no)<sup>3</sup> previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para efectuar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino. (p. 25)

En el año 2014 la compañía T de Teatre viaja a Buenos Aires para realizar unas sesiones de trabajo de las que parte una colaboración conjunta y nace la obra *Premios y castigos*. Según la compañía esta obra fue un proceso de investigación teatral que era una representación, es decir “un encuentro entre los actores y las actrices y su público. Fue un juego escénico que desconcertaba en un primer momento”:

En principio parecía un puro ejercicio de teatro dentro del teatro sin una trama en la cual los espectadores pudieran acomodarse, pero una vez la función arrancaba dibujaba, uno por uno, una serie de personajes que no podían menos que conmover a los espectadores. Y es que el público no asistía simplemente a las rutinas cotidianas de unos actores que intentaban ponerse en la piel de sus personajes, sino a un ejercicio de búsqueda de la perfección interpretativa. Los ocho intérpretes tenían la apariencia de una compañía de principios del siglo pasado entregada a unos ejercicios de interpretación que buscaban el máximo virtuosismo. Y sí, mientras ensayaban ante los espectadores, estos actores dejaban aflorar sus miserias y sus diferencias, pero a la vez se sostenían los unos a los otros incondicionalmente cuando uno de ellos lograba un momento de verdad interpretativa. Porque, ¿es realmente posible actuar? ¿Puede existir la representación en un mundo en que la realidad se transmite en directo a cada momento mediante la televisión e internet? ¿Qué grado de representación teatral hay en nuestra vida cotidiana? En estas cuestiones reside el fondo de una pieza que, pese a su carácter de experimentación escénica, reserva también muchos momentos para el humor y para los sentimientos.<sup>8</sup>

Este aspecto de compañía del siglo pasado que tienen los actores tiene que ver con que el director Zorzoli va a hacerles ensayar algunas escenas de *Barranca abajo* y así los sentimientos que se destilan se corresponden a su vez con los efectos sentimentales de *Barranca abajo* (tristeza, ira, búsqueda de identidad, de respeto, sentimientos que se desgajan del melodrama y la tragedia pero con un punto de humor). A través de la fragmentación, el espectador percibe parte de las escenas del texto original. El objetivo del espectáculo es hacer un ejercicio metateatral en el que Zorzoli explora los límites de la representación, mostrando "las costuras" del teatro, algo que conecta con la necesidad de Sánchez por mostrar la realidad sin adornos.

En la entrevista para el blog de CELCIT, Zorzoli explica su manera de crear:

Pero fui descubriendo que había una cosa común con los trabajos de experimentación y creación que venía encarando hasta el momento, y esto tenía que ver con generar una situación

---

8 Relevado del archivo disponible en <https://www.tdeteatre.com/es/show/premis-i-castigs/>

viva. Esta situación no tiene que ver con un cuento, sino con una continuidad de tensiones dramáticas encadenadas que no se terminan de resolver. Podríamos decir que el foco no está puesto en contar sino en generar tensiones que como consecuencia cuentan algo, aunque seguramente no será una sola cosa, y eso es lo interesante...trabajar sobre la situación, para mí, es trabajar desde la actuación, son los actores y las actrices en escena los que le dan sentido a ese espacio, los que le dan sentido a los objetos, los que generan resonancias con esos textos, los que hacen que se habilite una multiplicidad de sentidos, que no se cierren, que se mantengan abiertos....La actuación sería algo así como el catalizador de todos esos elementos. Ese es el eje que encontré en común, la materia prima tanto en una pieza de creación como en una obra de texto preexistente: la actuación generando un hecho vivo. (en Ferrari, 2024: s/p)

Lo que hace que esta puesta en escena recupere el espíritu de Florencio Sánchez para los espectadores del siglo XXI es lo que Zorzoli sabe percibir como encuentro teatral: “Lo que tiene de maravilloso el encuentro teatral es la posibilidad de volver a recuperar a un otro a través del cual yo me descubro a mí mismo” (s/p). Por otra parte, en otras entrevistas que Zorzoli dio en Madrid en 2015, hablaba de la necesidad de que el teatro fuera un “acontecimiento vivo”, rechazando el teatro acartonado y de esta manera cumpliendo la poética de Florencio Sánchez y que algunos autores de la generación del 98 como Azorín o Valle-Inclán habían apoyado: la fuerza vital y el realismo verdadero.

Juan Ignacio García Garzón (2016) hace una crítica en el ABC en el que comenta:

Sobre un espacio casi vacío (algún mueble, micrófonos, paneles portátiles de tela blanca que separan o sugieren ámbitos...) Zorzoli apuesta por una dirección enérgica, intensa y compleja para desplegar una dramaturgia llena de frunces, matices y pasadizos secretos pese a su aparente sencillez de sátira sobre la experiencia teatral. Los actores con momentos notables se aplican a su trabajo con el entusiasmo de los anticuados cómicos que encarnan, tediosamente obstinados en su camino de perfección. (p. 66)

Como espectadora de este montaje pienso que la recepción de esta obra en el público pasa sobre todo por el humor que destila este artefacto escénico y las emociones que encarnan estos actores y actrices cargados de vida y del espíritu de principios de siglo, que a través de sus gestos y vestuarios nos trasladan al universo ficcional de Florencio Sánchez.

Rocío García (2016) en El País considera esta obra una comedia satírica sobre la interpretación y la define como: “una obra cuando menos singular, abstracta y metafórica, que pone al espectador frente a un grupo de actores de teatro que se reúnen para ensayar y realizar ejercicios con el objetivo de alcanzar la perfección escénica” (s/p).

La recepción del Teatro de Florencio Sánchez en los escenarios madrileños quizás no sea tan intensa y continuada como nos gustaría, pues se concentra mucho en el contexto de la época a la que pertenecía, entre 1913 y 1927. Los escritores de aquel momento leían sus libros y podían ver sus obras, en cambio ahora sólo tenemos las referencias en la prensa y en algunos videos de las representaciones. Sin embargo, sigue vivo en la mirada de los ojos de los críticos teatrales y por supuesto en sus libros. La recuperación para los escenarios madrileños en el siglo XXI nos indica que al recuperar su teatro tenemos la posibilidad de recuperarnos a nosotros mismos.

### Referencias bibliográficas

- ACOSTA, JOSÉ MARÍA DE, “Letras Iberoamericanas. Bibliografía. Veinticinco años de teatro nacional por Alfredo A. Bianchi, Buenos Aires, 1927”, *ABC* (23 marzo 1928), Madrid, p. 7.
- CALVO, LUIS, “Espectáculos, Blanco y Negro”, *ABC* (5 mayo 1929), Madrid.
- DOMENÉCH, FERNANDO Y FELICIDAD GONZÁLEZ, “El teatro español en el siglo XXI”, *25 años. Las puertas del drama*. Extra nº2, (octubre, 2024), Madrid.

- DUBATTI, JORGE, “Dramaturgias escénicas, escrituras y reescrituras teatrales: reflexiones teóricas hacia Medea (2009), dirección de Pompeyo Audivert”. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n.º 9, (septiembre 2019), pp. 19-37.
- FERRARI FLORA, “Entrevista a Ciro Zorzoli”. Blog *Territorios*, 10/12/2024, s/p. Disponible en línea: [https://www.celcit.org.ar/blog/article/25\\_entrevista-a\\_ciro-zorzoli.html](https://www.celcit.org.ar/blog/article/25_entrevista-a_ciro-zorzoli.html) [consultado el 8 de febrero de 2026]
- GENTA, E., “Dos jubileos en las Letras Hispanoamericanas”, ABC (14 agosto 1975), Madrid, p. 3.
- GIUSTI, ROBERTO, *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*. Buenos Aires, Agencia Sudamericana de Libros, 1920. Disponible en línea: <https://www.tdeteatre.com/es/show/premis-i-castigs/> [consultado el 6 de febrero de 2026]
- LÓPEZ SANCHE, LORENZO, “El teatro es Crisis o el teatro ante la crisis del teatro”, ABC (17 noviembre 1990), Madrid.
- MONLEÓN, JOSÉ, “El nuevo teatro latinoamericano”, *Primer Acto*, n.º 145, 1968, p. 18.
- PÉREZ CEBRIÁN, JOSÉ LUIS, ABC (20 junio 1962), Madrid, p. 113.
- SALAVERRI, VICENTE A. Y JUAN JOSÉ DE SOIZA RELLY, eds., *El teatro del uruguayo Florencio Sánchez*. Barcelona, Editorial Cervantes, 1920.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, “Cartas de un flojo. Caudillaje criminal en Sudamérica”. *Teatro Nacional*, Montevideo, Editorial Florensa y Lafón, 1900, p. 14.
- SUÁREZ RADILLO, CARLOS, *Temas y estilos en el Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*, Zaragoza, Editorial Litho Arte, 1975, p. 9.

## Fuentes

- ABC. “Notas teatrales”, 5 mayo 1913, Madrid, p. 17.
- ABC. 6 enero 1921, Madrid.
- ABC. 29 marzo, 1921, Madrid.
- ABC. 11 diciembre 1923, Madrid.
- ABC. “Letras Iberoamericanas”, 21 junio 1927, Madrid, p.6
- ABC. 6 junio 1982, Madrid, p. 79.
- ABC. “1982 en el ABC,” Algún autor nuevo en el desconcierto de un confuso año teatral”, 28 diciembre 1982, Madrid.
- ABC. “LA CRÍTICA ante el Nuevo Teatro Hispanoamericano”, 17 noviembre 1990, Madrid, p. 98.
- FLORIDOR. ABC, 22 febrero 1913, Madrid.
- GARCÍA GARZÓN, JUAN IGNACIO. ABC, 2016, Madrid, p. 66.
- GARCÍA ROCÍO. El País, 2016, Madrid.
- HERRERA, ERNESTO. ABC, 1 abril 1914, Madrid, p. 9.
- LARRETA, ANTONIO. ABC, 9 de junio 1962, Madrid, p. 83.

# FLORENCIO SÁNCHEZ EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA: DE LA PEDAGOGÍA A LA ESCENA

Germán Brignone  
FFyH – Universidad Nacional de Córdoba (UNC)  
[german.brignone@unc.edu.ar](mailto:german.brignone@unc.edu.ar)

La siguiente conferencia tiene como punto de partida la búsqueda de formas de recepción de la obra de nuestro homenajeado Florencio Sánchez en el teatro cordobés. Un conocimiento previo de las carteleras teatrales de la ciudad de Córdoba en los últimos años y, asimismo, una observación de los datos recabados en algunas de sus Historias,<sup>1</sup> nos demostraron la escasez de puestas en escena de sus obras. De hecho, si nos abstraemos de algunas puestas realizadas por el elenco estatal (la “Comedia cordobesa”) que, asimismo, muestra una sola versión en el siglo actual, aunque bastante exitosa, de *Barranca abajo*,<sup>2</sup> la (re)versión con alma clown de *En familia*, ideada y dirigida por David Picotto en el año 2011 con el título *Payasos en familia*,<sup>3</sup> parece ser una excepción en la Historia del teatro independiente de la ciudad.

Nos decidimos entonces a ampliar las indagaciones hacia el campo pedagógico del teatro en Córdoba. La carencia de puestas mencionada anteriormente nos indujo a partir de una hipótesis negativa respecto de la presencia de la obra de F. Sánchez en los espacios de formación teatral de nuestra ciudad. Aducimos, como sustento de esta hipótesis, la “multiplicidad” propia del canon literario en general y, en particular, la explosión del canon teatral desde la posdictadura (Dubatti, 2015, p. 22), cuestión exacerbada en el siglo actual, donde los nombres se multiplican y las prioridades cambian, aceleradas por el dictado de las asignaturas en semestres cada vez más acotados. Asimismo, dentro de esta heterogeneidad de nuevos nombres y tendencias en los estudios, la idea de que no hay un teatro argentino sino “teatro(s) argentino(s), según el fenómeno que se focalice territorial, geográficamente, en el análisis” (Dubatti, 2012, p. 9), que tiene en cuenta la dificultad para hablar de una visión de conjunto de los teatros argentinos en la actualidad, podría haber provocado el desplazamiento de la obra de este autor, al vincularlo con un canon antiguo y “porteñocentrista”, priorizando como modelos a autores más novedosos y/o relacionados con la historia local.

Nuestra investigación se basó en entrevistas realizadas a docentes, directivos y alumnos de los principales centros de estudio de teatro de la ciudad, que también pueden definirse como las principales *usinas* de teatristas cordobeses. Los testimonios no fueron cuantiosos, pero dieron cuenta de un conocimiento sobre los programas de sus respectivos centros de formación, lo que resultó suficiente para nuestros fines. En primer lugar, buscamos el testimonio del Dr. Mauro Alegret, docente a cargo de la Cátedra de “Teatro Argentino”, perteneciente a las Carreras de Licenciatura y el Profesorado en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. En segundo lugar, hablamos con el Profesor David Picotto, que se desempeña actualmente como Director del Profesorado en Teatro de la Escuela Superior Integral de Teatro “Roberto Arlt”, perteneciente a la Universidad Provincial de Córdoba

---

1 Que puede observarse en trabajos como la Tesis Doctoral “Condiciones y convenciones del teatro independiente cordobés” de M. Alegret - Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Cs. Sociales, 2017) o la Tesis “El teatro estable de Córdoba: sus condiciones de mediación y producción (1958-1974)”, de la Dra. María Elena Troncoso (Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, 2020), entre otros.

2 Titulada *¡BarrancAbajo!* consistió en una versión libre dirigida por el santafesino Edgardo Dib e interpretada por el elenco estable de la Comedia Cordobesa en el 2013 en la cual se buscaba “entrecruzar” los dos tiempos (el de Sánchez y el actual) para lo cual “el director santafesino decidió una puesta en escena en la que, desde sus signos teatrales, convivan lo contemporáneo con lo histórico” (Schneider, 2016, p. 19). Ese mismo año realizó “más de 33 funciones, sumando un total de más de 6 mil espectadores” (Gob. de Córdoba, 2013) y terminó con una puesta en el Teatro Nacional Cervantes (CABA).

3 Respecto de esta re-versión y puesta, se puede consultar el trabajo de Mabel Brizuela presente en este mismo volumen (pp. 120-124).

(UPC). Finalmente, entrevistamos a Enrique “Ricky” Ceballos, quien se desempeñara como docente y Director del Seminario de teatro Jolie Libois, perteneciente a la Agencia Córdoba Cultura del Gobierno de la Provincia. Cabe destacar que, en todos estos casos, resultaron coincidentes las figuras de docentes y/o directivos con la de ex alumnos, lo cual nos permitió obtener datos sustanciosos con pocas fuentes. Asimismo, las preguntas realizadas fueron en la búsqueda de una conclusión general, es decir, no con el fin de plasmar en nuestro trabajo una serie de experiencias sobre testimonios personales, sino con un horizonte que apuntaba a una mirada estadística desde lo pedagógico. Así, las preguntas fijas dirigidas a los actuales directivos y/o docentes, fueron:

- ¿La obra de Florencio Sánchez se encuentra presente en algún programa de las asignaturas de sus Carreras?

De ser positiva la respuesta a la pregunta anterior, entonces, nos interesaba saber:

- ¿Qué obra/s se trabaja/n?
- ¿En qué materia/s, año/s u orientación/es se estudia?
- ¿De qué modo se lo trabaja?

Asimismo, en tanto ex alumnos de las Instituciones en las que hoy se desempeñan como docentes y/o directivos, les preguntamos:

- ¿Recuerdan haber trabajado como alumnos la obra de Florencio Sánchez?
- ¿En qué año, en qué asignatura y de qué modo se ha trabajado con su obra?

En el caso de las Carreras de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, la institución que más teatristas forma hoy en la ciudad, el Dr. Alegret, en tanto representante docente, nos comunicó que

En la materia Teatro Argentino, que es de 2do año, es decir, es una asignatura “troncal”, perteneciente a todas las carreras [Licenciatura y Profesorado], siempre se dio Florencio Sánchez. El realismo criollo es clave para comprender la dramaturgia nacional, cómo se inserta en la legitimación del teatro argentino propiamente dicho, pero produce a la par de la institucionalización del teatro oficial. Por lo tanto es parte del proceso de modernización y del proyecto cultural de construcción de la identidad. (En Brignone, 2025a)

El testimonio demuestra, a su vez, una continuidad del trabajo con la obra de Sánchez mantenido en el tiempo: “siempre se dio” reúne la experiencia del pasado en esa experiencia recordada como alumno con la experiencia actual de docente. Asimismo, cuando se le consultó por las obras trabajadas, este entrevistado sostuvo que “Siempre se trabaja con *M’hijo el doctor*, *Barranca abajo* y *En familia*. Por lo general, se lee una y las otras se ponen a disposición para trabajos comparativos” (en Brignone, 2025a). En la misma línea se dio el testimonio del actual Director de la Escuela Roberto Arlt, David Picotto (Universidad Provincial de Córdoba), cuando nos dijo que, en esa institución,

la obra de F. Sánchez siempre se ha visto, y de muchas formas, sobre todo en las Historias del teatro argentino, y también se sigue dando actualmente. Han cambiado los planes, los profesores, pero la obra de Sánchez se ha mantenido. (Picotto, en Brignone, 2025b)

Este segundo entrevistado también nos refirió el trabajo con la obra de Sánchez que experimentó como alumno: “en este espacio, en mi formación, supe trabajar mucho con la obra de Sánchez” (en Brignone, 2025b). Y en el mismo sentido fueron también los testimonios de R. Ceballos, en tanto representante de la Escuela Jolie Libois, perteneciente a la Provincia, pero destacada también como formadora de teatristas de la ciudad de Córdoba, cuando sostuvo que, en la misma

hay dos asignaturas que estudian la Historia del teatro, y se encuentran en la base, en los primeros dos años. En la de primer año se sigue dando la obra de Florencio Sánchez. Ahora hay una profesora nueva que lo da, pero el profesor anterior también lo daba, así que nunca se dejó de analizar. (En Brignone, 2025c)

La idea de una continuidad en los usos pedagógicos de la obra de Sánchez también resultó un dato categórico en este caso: “Cuando era alumno, recuerdo que hicimos un muy buen análisis de tipo estructuralista del texto de *Barranca abajo*” (en Brignone, 2025c).

Una observación tan notable como definitiva surgió al indagar un poco en las asignaturas que trabajaban con el autor y/o en las metodologías de trabajo. Nos encontramos entonces con que, en todos estos espacios de formación, las obras de Florencio Sánchez fueron y son tanto leídas en las asignaturas “teóricas” de las carreras (las “Historias del(los) teatro(s)” o “Teatro(s) Argentino(s)”) como utilizadas por las materias de tipo prácticas. Así, el entrevistado representante de la UNC nos comentó que

en la materia Taller 3 (3er año), en la que los alumnos tienen que hacerse cargo de una producción, con todo lo que eso implica, tienen que elegir una obra del repertorio del teatro clásico argentino y se hacen escenas de *En Familia*, de *Barranca abajo* o *M’hijo el doctor*. Es decir, los alumnos eligen hacer escenas de obras de Sánchez, sobre todo *Barranca abajo*. Si me apurás, te digo que es la obra que más han elegido. (Alegret, en Brignone, 2025a)

Del mismo modo, en tanto profesor de algunas de las materias prácticas en la Escuela Roberto Arlt (UPC), D. Picotto (en Brignone, 2025b) sostuvo:

Yo mismo lo he dado mucho en mis clases de actuación como ejemplos de conflictos a partir de los cuales se improvisaba [...] Su escritura sirve para trabajar reescrituras o actualizaciones, por ejemplo, le damos una escena a los chicos y tienen que traerla al presente [...] Los chicos las eligen para trabajarlas en otras materias como producción, siempre las toman para trabajar una escena, como las ven en las Historias, las re-versionan en los prácticos.

Si bien este caso testigo también constituye el autor/director de la ya mencionada re-versión de *En familia*, el testimonio como formador de actores y actrices demuestra que ese trabajo también ha marcado una huella hasta el presente, manifiesta y extendida a su tarea como profesor de actuación.

Y, de igual forma, R. Ceballos hizo referencia a los usos de la obra de Sánchez como disparadoras de conflictos en clases de actuación, cuando sostuvo que “...como profesor, en actuación de primer año, hacíamos escenas o actos, me acuerdo que hicimos muchas veces el primer acto de *En familia*...” (en Brignone, 2025c).

Los testimonios obtenidos, si bien podrían pensarse escasos o insuficientes como validación de nuestra hipótesis inicial, resultan, creemos, más que suficientes para su cabal refutación. Además de trabajar activamente en las asignaturas y los cargos referidos de estos centros de formación de la ciudad, todos los entrevistados poseen un conocimiento profundo sobre los programas y las actividades de los otros espacios de sus respectivas carreras. Y sus testimonios son, como hemos visto, más que definitivos. De este modo, podemos decir que, contrariamente a nuestra hipótesis inicial o punto de partida, la obra de Florencio Sánchez se trabaja en los principales espacios de formación de teatristas de la ciudad de forma amplia, variada y exhaustiva.

El trabajo con la obra de este autor va desde la lectura y el análisis como una poética representante de una época del teatro argentino (y, por ende, como formador de una identidad del teatro nacional), es decir, como una Unidad fundamental de las materias teóricas, hasta sus diversas formas de uso en la práctica, que van desde la reescritura-adaptación de escenas para la generación de conflictos hasta la utilización para ensayos y prácticas actorales. Este trabajo también constituye una continuación y profundización de acuerdo con la presencia de su obra en épocas anteriores en estos espacios. En ese sentido, teniendo en cuenta los cambios en el canon anteriormente expuestos, la pervivencia de la obra de Sánchez en la formación de teatristas de la ciudad se presenta con una continuidad que remarca más aún su importancia en el presente.

Estos datos nos interpelan sobre la posibilidad de pensar en otras formas de recepción y apropiación de la obra de Sánchez en el teatro actual de la ciudad. Sabemos lo definitivas que resultan las marcas que se producen durante la formación de los teatristas, siendo quizás el momento más permeable a influencias, por lo que no sería un despropósito pensar en una apropiación de elementos de este autor mediante otras formas, o a niveles menos perceptibles, que no resultan tan notables o explícitos como las puestas o adaptaciones de sus obras pero que, de algún modo, se encuentran presentes en las huellas de esa formación que los sostiene. Pero eso exige una mirada mucho más precisa y particularizada de cada micropoética y/o proceso de creación que decida observarse en la actualidad en la ciudad, cuestión que, desde luego, excede las búsquedas, la extensión y las posibilidades de esta breve ponencia.

### Referencias bibliográficas

- BRIGNONE, GERMÁN, *Entrevista con el Dr. Mauro Alegret con motivo de la presencia de la obra de F. Sánchez en las carreras de la UNC*. Córdoba, Original del autor. 2025a
- BRIGNONE, GERMÁN, *Entrevista con D. Picotto con motivo de la presencia de la obra de F. Sánchez en la Escuela Roberto Arlt de la UPC*. Córdoba, Original del autor. 2025b
- BRIGNONE, GERMÁN, *Entrevista con E. Ceballos con motivo de la presencia de la obra de F. Sánchez en la Escuela de Teatro Jolie Libois*. Córdoba, Original del autor. 2025c
- DUBATTI, JORGE, *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos- Fundación OSDE, 2012.
- DUBATTI, JORGE, “El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)” en *ILCEA Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*. N° 22. Año 2015. [en línea] <http://journals.openedition.org/ilcea/3156> [Consulta: 18de febrero de 2026].
- SANTOS UNAMUNO, ENRIQUE, “La condición posliteraria y la persistencia de lo hipercanónico: hipótesis de trabajo para una agenda de investigación sobre los regímenes modernos de preservación canónica”, en *Revista de Literatura*, N° 87 (173): 1346. [en línea] <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2025.01.1346> [Consulta: 18 de febrero de 2026].
- SCHNEIDER, ROBERTO, “Escribir desde el corazón”, en *Cuadernos de picadero*. Año XIII – N° 30. Octubre 2016, pp. 19-27.

## PAYASOS EN FAMILIA: LA OTRA MIRADA

Mabel Brizuela

Universidad Nacional de Córdoba, Academia Argentina de Letras  
[mabibrizuela@gmail.com](mailto:mabibrizuela@gmail.com)

Las representaciones de las obras de Florencio Sánchez, más bien escasas en los teatros de Córdoba, se iniciaron en las primeras décadas del siglo XX en el Teatro Argentino (inaugurado en 1889), donde la Compañía Nacional de los Hermanos Podestá estrenó *M'hijo el dottor*, en 1904, y *La Gringa*, en 1909. En los años intermedios, 1907 y en 1908, la Compañía de Pablo Podestá llevó *Barranca abajo* y *Los muertos*, y la Compañía Nacional Esteves-Arellano presentó *Nuestros hijos*, *En familia*, *M'hijo el dottor* y *El pasado*. Los comienzos del siglo XX fueron años florecientes para el Teatro Argentino, en la Avenida Gral Paz, y no faltó Florencio Sánchez en su cartelera, aunque poco tiempo después, el predio se convirtió en picadero de circos y hubo noticias, por 1911, que allí se levantó la carpa de los Podestá donde es posible que repitieran algunos títulos exitosos del teatro.

Recién en 1919 regresa a las programaciones de los teatros cordobeses la obra del autor rioplatense: en el Teatro de la Comedia (nombre que reemplazó al del viejo Teatro Odeón, de la calle Rivadavia) la Compañía Nacional de Comedias de José Gómez se presentó con *Los muertos* y, el mismo año, la Compañía Nacional de Sainetes y Revistas de Podestá-Ballerini, con *M'hijo el dottor*. Ya en 1920, *Barranca abajo* integra la programación de la Compañía Dramática Nacional de Blanca Podestá y, en 1921, repite esta última obra la Compañía Nacional Buzchiazzo-Magiante, juntamente con *Los muertos* y *M'hijo el dottor*. La presentación de *En familia*, en 1925, por la Compañía Nacional Franco-Valicelli, es la última de la que tenemos noticias hasta la segunda mitad del siglo XX.<sup>1</sup>

No podemos dejar de señalar un hecho curioso: la Comedia Cordobesa, elenco oficial de la provincia, incluyó *Barranca abajo* tres veces en su repertorio, en distintas épocas y con diferentes directores, elencos y poéticas. La obra fue dirigida, la primera vez, por Jorge Petraglia en 1961, quien, al decir de la crítica “condujo con mano diestra la puesta..., confirmando una vez más su capital de director”. Años más tarde, en 1973, el entonces director de la Comedia, Hugo Herrera, dirigió el clásico de Sánchez con una discutible intervención al texto del autor, cambió el final: Don Zoilo desiste de la idea del suicidio y sale de escena acompañado por Aniceto y Bataraz. Ya en nuestro siglo, en 2013, un trabajo conjunto entre los teatros Real y Cervantes, en el marco del Plan Federal de Co-participación, presentó *Barranca Abajo* en versión de Edgardo Dib director invitado de la Comedia Cordobesa. La gacetilla de prensa explica la perspectiva renovadora de una “puesta en escena que, desde sus signos teatrales, /logra que/ convivan lo contemporáneo con lo histórico” (s/n).<sup>2</sup>

*En familia*, la obra que hoy nos convoca, desde la propuesta de un grupo independiente, fue representada en teatros de Córdoba al menos unas cuatro veces en el siglo XX, desde su estreno en 1908 en el viejo Teatro Argentino y, años más tarde, en 1925 en el Teatro de la Comedia, para volver, con el elenco de la Comedia Cordobesa, en 1979, a la Sala Luis de Tejeda del Teatro San Martín. Sin contar las representaciones que, muy probablemente, hicieron los grupos filodramáticos o los independientes. Como la del grupo Los cosos de al lao, dirigido por Alejandro Cuevas, que puso la obra en la primera quincena de este siglo.

---

1 Los datos de esta cronología provienen del Archivo del GETCor (Grupo de Estudios del Teatro de Córdoba) <https://archivoteatrodecordoba.artes.unc.edu.ar/cronologias/>

2 Teatro Real. Gacetilla de prensa. Disponible en <https://prensa.cba.gov.ar/cultura-y-espectaculos/la-comedia-cordobesa-estrena-barrancabajo/>



## La versión de Impresentables Grupo. Una lectura

En 2011, cinco payasos de Impresentables Grupo —integrante de la agrupación cordobesa “Payasos Autoconvocados”— representaron el relato de la decadencia económica y moral de la familia Acuña: *Payasos en familia* versión libre (*clown*) del clásico de Sánchez dirigido por David Piccotto se caracterizó por su doble puesta simultánea, dividido el escenario por un biombo; los espectadores elegían, de un lado, ver la escena, la representación de la obra en clave de *clown* o, del otro lado, la extra escena, entre bambalinas, los payasos y sus juegos mientras esperan su turno de actuación. Así lo describe Beatriz Molinari en su crítica en *La voz del interior*:<sup>3</sup>

A ambos lados, el público asiste al espectáculo según sea su ubicación. La doble faz resulta un hallazgo dramático que propone un juego al espectador. Las identidades payasas se ponen al servicio de la familia Acuña y empujan el texto adaptado que no pierde ritmo ni sentido.

El relato escénico es el original, comprimido en un acto con las necesarias adaptaciones a la nueva versión y con cinco personajes en lugar de los ocho originales. En *Payasos en familia* no hay una intervención al texto verbal, el cual se mantiene apenas con las supresiones o incorporaciones propias de una reescritura intergenérica (del drama al *clown*) y, también, escénica, según el concepto de Dubatti (2018)<sup>4</sup> “porque... se componen y existen en el acontecimiento teatral, mientras éste acontece; son dramaturgias escénicas en los espectáculos”. Los Acuña son cinco payasos que re-presentan la ruina moral y la bancarrota económica de la familia, a través del juego en el teatro, lo que implica “una orfandad psicológica en relación /con/ la construcción del personaje”, según Cesteau y Mauro (2023) quienes señalan que

el hecho de trabajar el cuerpo al extremo impone en estos tipos de actores abandonar la composición psicológica de los personajes para dejarse llevar por sensaciones, las imágenes que proyecta el cuerpo, la precisión de la técnica corporal y las emociones... /lo cual presupone/ un juego del actor consigo mismo y un dominio de la relación con su público. El teatro popular rompe con la mimesis aristotélica y el clown es un caso paradigmático, lo lleva al extremo. (p. 5; *italicas nuestras*)

Esto es lo que ocurre en la puesta que comentamos, no hay una acabada composición psicológica del personaje, sin embargo, el texto de Sánchez ofrece tipos de una fotografía común en la época tras la bancarrota de muchas familias burguesas que pretenden mantener su estatus sin la necesaria cobertura económica. Estos personajes planos exteriorizan sus estados de ánimo como sus relaciones y sus reacciones entre sí y cumplen unos roles definidos: el padre, jugador empedernido, la madre sufrida, un hijo “neurasténico” y vago, una hija fantasiosa y soñadora y el hijo mayor que, fracasado, regresa del sur con ánimos de componedor. Tras este paradigma doméstico asoma la crítica social, una mirada sarcástica e irónica sobre el interés por mantener las formas a pesar de la falta de honradez e integridad de la familia. Con este material del relato escénico, Piccotto refleja la fotografía familiar de Sánchez en un espejo deformante, aunque no esperpéntico. La seriedad y la preocupación de ciertos momentos difíciles se traducen en risa porque, como señala Carlos Diz Reborado (2011), “a través de la risa, dotada de sentido y significado, no sólo se articula el deseo de un mundo más alegre y menos rígido,

---

<sup>3</sup> Beatriz Molinari. “Florencio estaría feliz”. *La voz del interior*, 8/11/2011.

<sup>4</sup> Jorge Dubatti (2018) llama reescritura “a la intervención teatral (dramática o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino. “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad”. Disponible en <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/download/2564/4474?inline=1>

sino que también se ejerce una crítica social”, como vemos en esta puesta donde la risa se presenta “como gesto social, /que/ sanciona y castiga las costumbres” (p. 164).

Esta versión parte de una lectura respetuosa y ponderada del texto de Sánchez que se convierte en el eje conductor de movimientos y gestos cuya función performativa lidera y libera los desplazamientos, la circulación y el ajetreo en la escena, actualiza las situaciones y pone en marcha la acción por su condición ilocutiva y perlocutiva. En el teatro “decir es hacer” y más aún en el teatro de *clown* donde todos los signos de escenario “hacen más expresiva y comunicativa la palabra a la que acompañan” de un modo hilarante y desenfadado. De los sistemas de signos clasificados por Kowzan (1997), la mímica del rostro, el gesto y los movimientos son los destacados de la versión payasa por todo lo que expresan más allá de las palabras, porque son el lenguaje del *clown*, su modo de comunicar. Palabra y tono son fundamentales en esta versión y manifiestan la solidez del discurso dramático de Sánchez que proporciona cohesión y consistencia y que no ha sido travestido ni disimulado sino ostentado, patentizado y exhibido en la escena.

Veamos como ejemplos las repeticiones de Emilia, que acompañan la palabra en los diálogos con su madre, Mercedes, referidos a su hermano Damián y sus posibilidades de ayudar a la familia. Mercedes se manifiesta culpable del comportamiento de su hijo y, con mímica y gestos elocuentes, Emilia repite sus palabras: “yo soy culpable”, “no, yo soy culpable” en un juego que va y viene aumentado en intensidad del mismo modo que, al comenzar la obra, ante la referencia de que su hermano antes “ayudaba” a la familia, Emilia reitera varias veces con aspaviento el verbo en pasado y destaca: “ah, bueno”, retrucando a su madre. Para Kowzan (1997), el gesto es el signo “más rico y flexible para expresar pensamiento” y, también, sentimientos, pues lo considera “el sistema de signos más desarrollado”, el gesto no está referido solo al rostro sino a una expresión corporal integral que manifiesta tanto el pensar como el sentir (p. 135).

La obra de Sánchez tiene, como toda obra dramática clásica, una estructura de diálogo que va reproduciendo la acción desde su comienzo a su desarrollo y su desenlace. El diálogo teatral no cumple una mera función locutiva, es un acto ilocutivo en tanto informa, comenta, señala, pero, además, la palabra dramática tiene una dimensión perlocutiva, es decir, una forma de locución que produce efectos en el interlocutor, como movimientos, gesticulaciones o reacciones que son el germen de la acción. Son manifestaciones de los lenguajes dramáticos, con o sin palabras, que cobran una dimensión especial en el teatro de payasos y se caracterizan por su ostensión escénica.

Las formas ilocutiva y perlocutiva, continuas y contiguas en todo diálogo, en el de payasos provocan una escalada, una progresión que va tomando fuerza desde la simple expresión o locución hasta la acción física sin solución de continuidad. Así sucede en la escena previa a la llegada de Damián: al mencionar Jorge a Mercedes que vendió su relicario ella se enoja y él reacciona de un modo brusco y violento, una violencia en el trato del payaso que ya Mercedes ha manifestado en la extraescena. Y también en el posterior diálogo de Jorge y Damián: cuando éste le dice cínico a su padre, el término que el hijo menciona solo una vez en el texto original, en la puesta payasa lo repiten varios personajes que provocan la ira de Jorge y, con ella, las sucesivas corridas circulares ocupando los dos espacios y acarreado con ellos a una espectadora.

“La característica principal de este juego *clownesco* es poder deconstruir la máscara social que el sujeto acostumbra a llevar diariamente” (Cesteau y Mauro, 2023, p. 5). Desarticular el mandato y mostrarnos la otra cara, la otra mirada que recoge la crítica social de la obra de Sánchez a la vez que la reproduce desde una visión dislocada que desajusta y descompone la realidad. Una palabra basta para que el cuerpo replique en acción y movimientos que se van reproduciendo a partir de las respuestas del espectador porque actúan en función del público al que no pierden de vista. La representación tiene

una necesaria y alta dosis de metateatralidad como toda actuación payasa y, en este caso, el mismo concepto de puesta lo declara y manifiesta al dividir el escenario en dos espacios simultáneos de escena y extraescena, dos espacios que se configuran como una continuidad que no se rompe y que se exhibe y expande en un proceso de recursividad, de recurrencia incesante. Los espectadores asisten a un procedimiento de realimentación continua entre una parte y la otra, la obra se representa en la escena pero se escucha desde la extraescena incrementada por la actuación payasa. En un movimiento dialéctico los dos espacios, dos mundos, se acercan y se alejan inacabablemente, el ser payaso se rebela ante un mundo ficticio en el cual no encaja y rompe con la mimesis aristotélica.

Desde la sintaxis dramática, observamos la estructura de caja china propia del “teatro en el teatro” y distinguimos tres planos: el plano de la representación de *En familia* (actores/payasos, el mundo del teatro, “pieza marco”), el plano de lo representado (*Payasos en familia* “pieza enmarcada”) y el plano del público que vive su propia aventura escénica. Cada uno de ellos marca escalas de distanciamiento entre la realidad y la ficción: desde la sala a la representación y a lo representado.

El espectador no solo debe “leer” dos historias en la escena sino también descubrir su esqueleto, su armadura, sus dispositivos secretos. Y saltar sus fronteras para entrar en mundos desconocidos, uno más real que el otro, pero igualmente desconcertantes e inesperados. El espectador también traspasa los límites y transgrede las leyes espacio temporales colocándose tanto en el ámbito de la ficción como en el de la realidad porque ambos se retroalimentan y si asiste a la pieza marco, escucha el texto de la pieza enmarcada, por el contrario, si ve la pieza enmarcada, escucha, siente y observa los desórdenes de la pieza marco. La incertidumbre es la nueva perspectiva que esta obra agrega a la relación espectral.

Al comienzo de la representación Mercedes y Jorge reiteran aparatosamente sus pedidos de silencio, desde la escena a la extraescena, hasta acallar las voces y sonidos que de ella provienen, provocados por la sorpresa de la ausencia de la actriz que representa a Delfina. “Nos falta una actriz” dicen pidiendo auxilio al público. Debido a este suceso, la superposición de planos de ilusión/denegación provoca en el espectador un movimiento oscilante ya que, a la misma vez, se acerca al conflicto familiar y también se aleja de él al descubrir los artificios de la puesta en escena. Se produce también un continuo “reciclaje” de personajes como el de Delfina, sin voz ni presencia escénica por la ausencia de la actriz que la interpretaba es, sin embargo, objeto de discurso: al llegar, Damián toma “su mano” entre dos paneles que se abren, cuando en realidad se trata de la mano de Jorge que asoma de la extraescena con ademanes desmedidos de reproche y abucheos. Más adelante, en la escena en que Mercedes le pregunta por su anillo desaparecido, la cabeza de Delfina (imitada por Eduardo con una peluca de pelo largo) asoma su cabeza sobre un panel y, al final de la obra, Eduardo, sin cambiar su vestimenta, la imita en un movimiento de quita y pon con la peluca, diferenciando los dos personajes a la vista del público. En este andamiaje especular otros textos asoman, como las canciones que acompañan algunas escenas, sobre todo al final, desde la que comenta “A veces las familias no andan bien...” hasta la que afirma “Mi padre es un sinvergüenza...”. La situación más patente de esta metateatralidad se produce cuando Emilia interrumpe en la escena con una valija anunciando a Mercedes que quiere abandonar la obra y se distancia de su personaje (“No me llames Emilia, no soy tu hija, no sos mi madre, no sos mi padre”, etc). Lo hace en el espacio ficcional con lo cual rompe con las reglas de la verosimilitud para instalarse en el territorio de la verdad, la de unos payasos que miman una historia. En toda la puesta hay una endeble y porosa frontera entre realidad y ficción, entre apariencia y verdad que se revela al final cuando se quitan los paneles divisorios y los dos ámbitos son uno. La obra se cierra con una confesión como en el texto original, una confesión que instala la verdad por encima del engaño y la hipocresía.

El relato, construido desde la palabra de Florencio Sánchez, con su anécdota y su contexto, es atravesado por el registro *clown* para su puesta en escena. Hay un proceso de transducción, que supone

la creación de un nuevo signo (*Payasos en familia*) a partir de la interpretación de uno anterior (*En familia*). La transducción<sup>5</sup> supone dos operaciones, de transformación del signo y de transmisión de sus sentidos a nuevos y potenciales receptores pero esa transformación solo es posible cuando el director detecta elementos de teatralidad en clave de *clown* en personajes y diálogos. El nuevo texto (dramático y escénico) logra un entramado metatextual gracias al cual se duplica, o triplica, la acción y exige al espectador una perspectiva múltiple de lectura.

*Payasos en familia* muestra el revés de la trama, el otro lado de la escena disloca su arquitectura para revelarnos la fragilidad de su estructura, confunde lo real/verdadero, superpone planos, desarticula acciones y duplica perspectivas. Confunde los límites de lo cierto y lo incierto para empujarnos, confusos y turbados, al azaroso escenario de la vida como teatro.

### Referencias bibliográficas

- CESTAU, VICTORIA Y KARINA MAURO, “El clown: un desafío metodológico para la formación de los actores y las actrices”, *EUROPEAN REVIEW OF ARTISTIC STUDIES*, vol. 14, n. 2, 2023, pp. 1-30. [en línea] <https://doi.org/10.37334/eras.v14i2.295>
- DIZ REBOREDO, CARLOS, “Los caminos del clown: resistencia en movimiento. Juego, carnaval y frontera”, *Athenea Digital*, 11(2), Universidad de La Coruña, julio 2011, pp. 157-171. Disponible en <https://www.researchgate.net/publication/297949568>
- DOLEZEL, LUBOMIS, *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, Torino, Giulio Einaudi, 1990.
- KOWZAN, TADEUSZ, “El signo en el teatro”, en Bobes Naves, María del Carmen (comp.) *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 121-153.

---

<sup>5</sup> Lubdomir Dolezel (1990) describe este proceso semiótico como la producción de un “nuevo texto, una metamorfosis del original [que es] enviado a nuevos receptores potenciales”. Por nuestra parte, lo definimos como “la transmisión del receptor, a nuevos receptores, de la transformación que él imprime al mensaje (o interpretación del signo) en el acto de su recepción y de acuerdo a su competencia” (pp. 211-212).

# CANILLITA Y LA MURGA LOS PIRATAS DE LA VILLA EN LA NORPATAGONIA. RESONANCIAS DEL TEATRO RIOPLATENSE EN LA EXPERIENCIA COMUNITARIA DE RÍO COLORADO

Alba Burgos  
Universidad Nac.del Comahue  
Esc. Sup. de Bellas Artes-Neuquén  
[aburgosalmaraz@gmail.com](mailto:aburgosalmaraz@gmail.com)

A mediados de 1892 Sánchez llega a Buenos Aires y en 1898 va a Rosario para trabajar en *La República*, diario orientado por Lisandro de la Torre, en el que será redactor, secretario y director. En esta época pasa por un cambio ideológico hacia posiciones liberales o anarquistas y es por estos tiempos que incursiona en la escena: *¡Ladrones!*, *Los curdas*, y *Puertas adentro*. *Canillita* fue estrenada en Rosario en 1902 por la Compañía española de Enrique Lloret y reestrenada, con ligeros cambios, en Buenos Aires dos años más tarde, en ambas ocasiones frente a espectadores habituados al espectáculo de género chico en teatros a la italiana. El teatro rioplatense de principios del siglo XX, con sus dramas sociales y personajes icónicos, encuentra resonancia en el sur de Argentina. Es en la ciudad de Río Colorado, Río Negro, donde *Canillita* ha sido puesta en escena por un grupo de teatro comunitario, logrando una conexión profunda con su realidad local. Este acontecimiento muestra, una vez más, la capacidad del arte para trascender el tiempo y el espacio, transformándose en una herramienta viva para la reflexión social.

Nos proponemos un recorrido por la huella del teatro de Florencio Sánchez a través de la experiencia comunitaria donde la obra fue escenificada por el grupo "Los Piratas de la Villa". La presente exposición explorará cómo esta puesta no solo revitaliza la obra de Sánchez sino que la resignifica a través de la territorialización y la actividad de una murga, abordando problemáticas que conectan con las raíces anarquistas y la modernidad de la dramaturgia del autor.

A partir de este caso se articulan distintas teorías del teatro moderno, el teatro comunitario y el teatro político-social, en diálogo con autores como Jorge Dubatti, Augusto Boal, Carlos Fos y Eva Golucchio de Montoya. Brevemente, los ejes de análisis de esta conferencia serán la territorialización de la obra, los conceptos del acontecimiento teatral, el rol de la murga como grupo teatral, la relación entre ficción y realidad cotidiana en un drama contemporáneo, vinculaciones con el anarquismo.

## I. Un Clásico en el Corazón de la Norpatagonia

Uno de los conceptos fundamentales para comprender este resurgimiento es el de la territorialización. Nos preguntamos junto a Dubatti (2018) con respecto a este concepto: “¿Son los teatros nacionales argentinos, a su manera, una región del teatro occidental con características singulares?”. Después de más de un siglo desde su estreno original, la obra sigue funcionando en una ciudad de la Norpatagonia, lo que evidencia la atemporalidad de sus temas y la habilidad del grupo de teatro para anclarlos en su presente. Esta experiencia permite vincular la propuesta con lo que Dubatti denomina acontecimiento teatral y sus tres componentes: convivio, *poésis* y expectación. La escena no es solo una representación, sino un hecho de comunidad, una poética en acción, una reunión social que activa procesos de memoria, subjetividad y transformación.

## Hay temas universales y problemáticas locales

Los temas de *Canillita*, lejos de ser reliquias del pasado, emergen de las conversaciones y vivencias del elenco rionegrino, abordando problemáticas tan actuales como la violencia de género, el trabajo infantil, las complejidades del lenguaje y la omnipresente violencia policial. La puesta en escena no es un mero ejercicio de memoria histórica, sino una resignificación que permite a la comunidad ver reflejada su propia realidad.<sup>1</sup>

## La Comunidad de Río Colorado como Catalizador

Río Colorado se convierte en un catalizador de este acontecimiento: el grupo de teatro comunitario funciona como un espacio de encuentro al que se suman la familiaridad y el arraigo de sus participantes en la ciudad donde, como dicen en nuestra entrevista, “todos somos conocidos”. Esta intimidad facilita que “el teatro sea el espejo” que permite a la comunidad realizar su propia *poíesis*. La producción misma se nutre de esta conexión, incorporando objetos antiguos y personales como “la pava del abuelo, el palo de amasar con más de cien años, faroles, objetos antiguos, planchas de hierro, la cuna de otro abuelo cuando era bebé, los fuentones”, que tejen una red tangible entre el pasado de la obra y el presente de la comunidad. Metáfora viva. El vestuario, recreado a partir de “lecturas y relatos de los mayores”, también participa de este puente temporal.

## II. Florencio Sánchez: modernidad dramática y raíces libertarias en *Canillita*

La elección de *Canillita* por un grupo de teatro comunitario no es casual, resuena profundamente con la figura de Florencio Sánchez y su vinculación con las ideas anarquistas y el teatro social. Pero también, como señala Jorge Dubatti (2010), Sánchez fue un artífice clave en la escena nacional. Su mérito principal consistió en introducir en la escena rioplatense las estructuras del drama moderno, mostrando sensibilidad para la percepción del teatro europeo de su tiempo y la capacidad para adecuarlo a las reglas de la escena local.

Sánchez compuso, entre toda su extensa obra, piezas breves de acuerdo con las normas del género chico de tipo costumbrista o melodramático: *Puertas adentro* (1897), *¡Ladrones!* (1897), *La gente honesta* (1902), *Canillita* (1902), *Cédulas de San Juan* (1904), *La pobre gente* (1904), *El desalojo* (1906), *Moneda falsa* (1907), *El cacique Pichuleo* (1907).

Recordamos que, a partir de 1770 en Europa, de la mano de las revoluciones burguesas, el teatro empieza a revisar su rol, poniendo en duda la mimesis y abriéndose a lo revolucionario. Las obras muestran lo social y lo individual y el drama se usa para expresar ideas sobre la sociedad. En la era de las burguesías, el teatro busca ocultar su teatralidad y parecer más real, usando la ilusión escénica para sostener o criticar algunos valores burgueses. Así nace el drama moderno, que según Dubatti (2010), se basa en una nueva forma de entender la relación entre teatro y mundo a través tres ejes principales:

- Relación nueva entre teatro y realidad: el teatro ya no solo representa, sino que construye una visión del mundo social.
- Función discursiva del drama: las obras exponen ideas o tesis sobre la sociedad, no solo cuentan historias.
- Uso de la mimesis como herramienta crítica: se busca parecer real para generar reflexión, no solo para entretener.

---

<sup>1</sup> La información y experiencias fueron proporcionadas en una entrevista al grupo “Los Piratas de la Villa” en marzo de 2025 por la autora de esta presentación.

Para traer la voz de Canillita que seguramente resonará en toda esta exposición, citamos su aparición en escena:

Soy Canillita,  
gran personaje,  
con poca guita  
y muy mal traje;  
sigo travieso,  
desfachatado,  
chusco y travieso  
gran descarado

Muy mal considerado  
por mucha gente  
soy bueno, soy honrado,  
no soy pillete  
y para un diario  
soy un elemento  
muy necesario.

### **Vinculación con ideas anarquistas y teatro Social**

Eva Golluscio de Montoya en “Sobre *¡Ladrones!* y *Canillitas* (1902-1904): Florencio Sánchez y la delegación de poderes” (2010) subraya la faceta ideológica del autor, identificándolo como un militante anarquista que participó tanto en la prensa ácrata, como en otros periódicos. Aunque *Canillita* pueda no ser considerada una pieza anarquista en el mismo sentido explícito que *¡Ladrones!* o *Puertas adentro*, en la que la crítica social inherente a su escritura se alinea con los principios libertarios que lo guiaban, Sánchez exponía, a través de sus personajes, la explotación del débil, de la mujer, del niño, temas que son centrales en la obra del vendedor de diarios.

### **Canillita como símbolo social**

La figura del canillita mismo encarna la infancia malograda y la vulnerabilidad ante un sistema social desigual. La denominación “canillita” surge precisamente de la repercusión de este sainete, refiriéndose a la pobreza del niño que tiene unos pantalones “relativamente nuevos” que le han quedado cortos al crecer el personaje en su adolescencia mostrando así las “canillas”. Este lunfardismo en el título, que pasó a formar parte del idioma habitual en Argentina, Uruguay y Chile, es una huella de la pregnancia social de la obra. Asimismo, la pieza desvela la hipocresía y la doble moral de la sociedad, un aspecto que Florencio Sánchez solía abordar con perspicacia en su teatro, a menudo teñido de una visión trágica de la vida. Esta perspectiva pesimista, que ve al hombre como un títere en manos del destino o de las circunstancias sociales, encuentra ecos en las problemáticas contemporáneas que el grupo de Río Colorado busca visibilizar (como observan en la entrevista de 2025).

### **III. "Los Piratas de la Villa": La murga como coro y agente de transformación social**

Un elemento distintivo en esta puesta en escena es la participación de un grupo de murgueros: “Los Piratas de la Villa”. Esta asociación civil sin fines de lucro, con 17 años de trayectoria en tareas comunitarias y sociales y 15 años organizando los carnavales en Río Colorado, se nos figura como un verdadero “coro antiguo” que en la propuesta de teatro en comunidad da vida a los personajes de la obra. Su presencia posibilita el *agón*, la confrontación dramática, al expresar la violencia cotidiana y a menudo naturalizada que atraviesa la sociedad. Si continuamos con el lenguaje de la crítica clásica esta expresión no busca la catarsis en sí misma, sino que es un paso previo para la reflexión profunda y el

avance social. Además, la idea del teatro como práctica de liberación encuentra un anclaje clave en las teorías posteriores de Augusto Boal (1979).

*Canillita*, aunque anterior al Teatro del Oprimido, presenta un germen de sus principios al visibilizar la explotación infantil y la injusticia social a través de un protagonista marginal. Si bien no busca la participación activa del público como Boal, expone la opresión y genera una reflexión crítica sobre las estructuras de poder.

Boal sistematiza esta crítica, transformando al espectador en “espect-actor” para que intervenga y modifique la realidad escenificada buscando soluciones a los problemas planteados. Las obras de Sánchez a su modo denuncian la opresión y aspiran a la transformación social, siendo *Canillita* un antecedente temático de la búsqueda de liberación y concientización que Boal institucionalizaría. Al mostrar la indefensión del niño explotado es un espejo de una de las problemáticas que el Teatro del Oprimido busca resolver colectivamente.

Al ser la obra una relectura desde una murga barrial con fuerte activismo social se convierte en plataforma para dramatizar y denunciar las formas de opresión a la humanidad.

### **Orígenes y trayectoria de la murga**

La conexión entre la murga y la obra es intrínseca, ya que *Canillita* fue la segunda obra de teatro comunitario que realizaron (la primera fue *Érase una vez en un pueblo*) y su elección se debió a que en la asociación civil ya se venía trabajando el tema de la violencia familiar en los grupos en que participan sus integrantes. La obra se convirtió en una forma de aprendizaje y de discusión sobre vinculaciones intrafamiliares, relacionándose con las experiencias personales de los integrantes, como lo evidencian las “imágenes que resuenan” y la identificación con episodios familiares propios o en la comunidad de entonces y de hoy. De hecho, la entrevista al grupo de teatro se realizó en un momento (15 de marzo de 2025) en que la violencia policial contra jubilados, niños y fotógrafos es un tema visible en Argentina, lo que refuerza la identificación con los personajes y acciones de la obra aún en el recuerdo.

La trayectoria de “Los Piratas de la Villa” es notable. Nacieron como una murga después de la prohibición de los corsos en Argentina,<sup>2</sup> siendo pioneros en el resurgimiento del carnaval en Río Colorado, organizaron el primer evento de tres días que, luego de la pandemia, por costos se redujo a uno solo. El objetivo de la asociación civil va más allá del entretenimiento; su razón social abarca una amplia gama de problemáticas sociales, y nos “tiene entre” personas que han cumplido condenas hasta resolución de problemas familiares, de género, luchas por el agua, derechos LGBTQ+, violencia, adicciones y el apoyo a comunidades como la boliviana. El carnaval que organizan ha sido declarado de interés social, cultural, turístico y comunitario por el consejo deliberante local, y posteriormente de interés provincial y nacional, lo que subraya la importancia de su trabajo. A pesar de las dificultades, como la obtención de la personería jurídica o la demanda de recursos, la asociación se sostiene con el aporte de socios, la ayuda de comercios y la realización de rifas y eventos. Su compromiso social también se extiende al apoyo a trabajadores de la tierra y la promoción de la agroecología.

### **IV. El acontecimiento teatral y su impacto social**

A la par de esta territorialización y el anclaje social resulta crucial mencionar los tres componentes esenciales del acontecimiento teatral: el convivio, la *poíesis* y la expectación. En el caso de *Canillita* en Río Colorado, estos elementos se manifiestan con una potencia particular:

El convivio se establece no solo entre los actores en escena, sino también con una comunidad que se reconoce y se ve reflejada en los personajes y situaciones. La *poíesis*, el acto de creación se da en la

---

2 Los corsos en Argentina se prohibieron en 1976 con decreto 21.329 en la dictadura cívico-militar (1976-1983).



reelaboración del texto, llevándolo a lo actual a través de las discusiones y peleas de vecinos, e incluso incorporando la problemática de la inmigración y el intercambio de lenguas en comunidades abiertas o cerradas. El grupo entrevistado contó que al no ser profesionales, la búsqueda de los personajes fue costosa: se hacía difícil ponerse en roles de personajes poco queribles: el violento, la policía, etc. La expectación, finalmente, es convocada por una comunidad que encontró en la obra de Florencio Sánchez la posibilidad de dar cuerpo a su texto y de traer a escena el trabajo grupal de sus propios integrantes. Esta familiaridad se refuerza con la participación de vecinos, amigos y familiares en el elenco, como el caso de Mirta, quien interpretó al “griego” o los hermanos Gastón y David Pereyra, quienes encarnaron al policía y un vecino, junto a Claudia Pereyra, quien además de ser actriz, es madre y parte de la organización comunitaria. Incluso los chicos del elenco son conocidos en la ciudad, que es descrita como pequeña y el apoyo se extiende a las familias que colaboraron hasta con herramientas o comidas para los ensayos que se realizaron en una escuela.

El artículo de Carlos Fos (2014) se sumerge en la compleja relación de Florencio Sánchez con las corrientes anarquistas y socialistas de su época, desentrañando cómo estas ideologías atraviesan su obra, en este caso *Canillita*. Fos sostiene que Sánchez, más allá de ser un simple cronista de su tiempo, participó activamente de los debates libertarios de fines del siglo XIX y principios del XX. Ya en 1897 se afilia al Centro Internacional de Estudios Sociales, de orientación libertaria cuyo lema era “El individuo libre en una comunidad libre”. Allí estrenó *¡Ladrones!* y escribía bajo el seudónimo de “Luciano Stein” para presentar algunas de sus obras. Cabe señalar que Sánchez no solo se involucraba teóricamente, sino que también tuvo una vida marcada por la militancia y la marginalidad. Su teatro no es meramente costumbrista, sino que está imbuido de una mirada crítica sobre la explotación social y las desigualdades, elementos centrales en el pensamiento anarquista por lo que muchas de sus obras, si bien no eran escritas desde esta perspectiva ideológica, fueron puestas en escena por cuadros filodramáticos que tenían esa filiación.

Respecto a *Canillita*, Fos destaca que la obra va más allá de la mera denuncia de la pobreza infantil. La figura del vendedor de periódicos, el “canillita”, se convierte en un símbolo de la opresión de clase y la ausencia de justicia social. Sánchez utiliza este personaje para poner en evidencia la hipocresía de una sociedad que tolera la explotación mientras se vanagloria de su progreso. La crudeza de la situación del niño y la indiferencia del entorno interpelan directamente al espectador sobre las fallas del sistema. Fos argumenta que *Canillita* es una de las piezas que permite entender la dimensión política y libertaria de la obra de Sánchez, funcionando como un espejo de los debates ideológicos que agitaban a la sociedad rioplatense y a los que el dramaturgo no era ajeno, sino un participante activo a través de su arte. El artículo lo posiciona como un intelectual comprometido, cuyo teatro era una herramienta para la reflexión y, quizás, la transformación social.

### **Testimonios y reflexiones de los actores y actrices**

La experiencia de los actores y actrices en *Canillita* es reveladora. Claudia Pereyra recuerda cómo Juan Carlos Queupán quien hizo la dirección teatral y escénica trajo junto al “Negro” Segura, uno de los primeros integrantes de la obra sobre la historia de Río Colorado (*Érase una vez un pueblo*). El proceso de trabajo fue colaborativo, con un “trabajo de mesa” y la libertad de los actores para elegir personajes que los desafiaran. El elenco, de unas veinte personas, se dividía entre el escenario y el trabajo técnico, y la producción se enriquecía con objetos antiguos traídos por los propios actores, actrices y sus familias.

Gastón Pereyra, quien ya venía trabajando en la murga con temas sociales, interpretó a un personaje al que le “pegaban las vecinas porque estaba en el medio”. Este rol representaba “cosas cotidianas, pero no todas: aunque sí, defender al más débil” en sus propias palabras. Su participación en la murga y en la

obra le permitió “juntar historias” y ampliar su trabajo en escena, incluso incursionando en la iluminación y haciendo la locución de la murga en los carnavales.

David Pereyra, por su parte, enfrentó el desafío de interpretar al policía que debía golpear a Canillita, una tarea que le resultó “difícil trabajar en escena realista y ser el malo, el violento del juego teatral”. Esta dificultad se acentuaba por la resonancia con la vida real, mencionando la actualización en el momento de la entrevista, 2025: “los golpes a jubilados, niños y fotógrafo por parte de la policía” en estos días. La pregunta que le surge es: “¿Para qué tantos años de democracia construida, si la violencia avanza?”. Esta reflexión, a menudo compartida por los miembros de la murga subraya la frustración ante la persistencia de problemas que creían superados, a pesar del esfuerzo y dedicación que implica su trabajo comunitario. Incluso, se menciona que a veces, la murga “sigue siendo considerada como un desorden: parás a tocar un redoblante y rápidamente llega un patrullero”.

Cabe nombrar, en este espacio, a los integrantes del grupo tal como figura en el programa de mano que acompañamos:

|                           |                            |
|---------------------------|----------------------------|
| CANILLITA.....            | Jorge Daniel Pereyra       |
| CLAUDIA.....              | Claudia Angélica Pereyra   |
| PICHIN.....               | Nazareno Gabriel Pyrtko    |
| DON BRAULIO.....          | Gastón Néelson Pereyra     |
| POLICIA- BATISTA.....     | David Pablo Pereyra        |
| PULGA.....                | Valentina Luciana Pyrtko   |
| COCOLICHE.....            | Mirtha Angélica García     |
| ARTURITO.....             | Florencia Maitén Rodríguez |
| COLO-MUCHACHO 2 .....     | Selena Ailin Santibañez    |
| VECINA 1.....             | Nazarena Elizabeth Pereyra |
| MUCHACHO 1- VENDEDOR..... | Andrés Eduardo Arias       |
| VECINA 2.....             | Daniela Soledad Laborda    |

Asistente general - David Pereyra / Asistente de dirección - Claudia Pereyra / Vestuarios Mirtha García - Claudia Pereyra / Maquillaje - Gabriela Guerrero / Transporte Y Movilidad - Jorge Nelson Pereyra / Dirección teatral y escénica - Juan Carlos Queupan / Producción General - Grupo de Teatro Comunitario “Piratas de la Villa”  
Contacto: 02931- 15421869 - f. Asociaclon Civil “piratas” - f. Mirtha García

---

Agradecimientos: Anabella Miranda, Directora de Escuela Especial N° 9 - Teatro de la Barda - Coop. Teatral Quetren-Quetren - Mariana Altieri- Jorge Nelson Pereyra - (Abuelo Pirata). Titi Santibañez. Patricia Santibañez. Gabriela Guerrero.  
Auspician: Consejo Deliberante de Municipalidad de Río Colorado. Dirección de Cultura de Río Colorado. Unter Seccional Río Colorado. Centro de Empleados de Comercio. Cooperativa Eléctrica de Río Colorado.



Instituto Nacional del Teatro

Este espectáculo cuenta con el apoyo del INT

## El rol educativo y transformador del teatro

Sin embargo es en la respuesta de la comunidad, especialmente de las escuelas, donde la murga encuentra la motivación para seguir adelante. El teatro, en este contexto, se convierte en un agente educativo y transformador. Hace pensar, contagia acciones para ayudar o colaborar en sociedad y permite simbolizar y activar la energía necesaria para evolucionar en las problemáticas sociales. Es un espacio donde resuenan imágenes, donde la identificación con los personajes y acciones de la obra es profunda porque “todos tenemos algún episodio en la familia propia”. Aunque a veces la gente de la murga o de las obras “se cansan” y se preguntan “¿para qué tanto esfuerzo y seguimos viendo que pasan cosas que pensábamos superadas?”, pero el llamado de las escuelas y el apoyo de comercios y socios los impulsan a continuar.

## V. Conclusión

Tratando de concluir vemos que la puesta en escena de *Canillita* por “Los Piratas de la Villa” en Río Colorado es mucho más que una simple representación teatral. Es un acto de territorialización cultural,

un puente entre el pasado y el presente que permite explorar y cuestionar las complejidades de la sociedad contemporánea. La obra, con sus profundas raíces en el teatro rioplatense moderno y la innegable impronta social de Florencio Sánchez, encuentra en este contexto comunitario de la Norpatagonia una vitalidad renovada. La murga, con su arraigo comunitario y su compromiso social, se erige como un coro antiguo que no solo narra, sino que impulsa la reflexión y el *agón* necesario para el avance social. A través del convivio, la *poíesis* y la expectación, el teatro comunitario en la Norpatagonia se confirma como un espacio vital de expresión, educación y resistencia, mostrando que el arte, en su forma más genuina, tiene el poder de transformar realidades y de mantener viva la llama de la esperanza en la construcción de una sociedad más justa, tal como, a su manera y a través de su mirada crítica, soñó Florencio Sánchez.

### Referencias bibliográficas

- BOAL, AUGUSTO, *Teatro del oprimido*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1979.
- DUBATTI, JORGE, *Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/florencio-sanchez-y-la-introduccion-del-drama-moderno-en-el-teatro-rioplatense--0/html/>, 2012. [Consulta: 12 de marzo de 2015]
- DUBATTI, JORGE, “Teatro Comparado y territorialidad: caminos de innovación en la Teatología argentina”. Universidad de Buenos Aires En: Repositorio digital: Chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2017/paper/viewFile/3207/2324, 2018. [Consulta: 10 de abril de 2025]
- FOS, CARLOS, “Sánchez envuelto en las pasiones de un debate libertario”, en Mirza, Roger y Jorge Dubatti (eds.) *Florencio Sánchez Contemporáneo. Perspectivas Rioplatenses*. Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2014, pp. 71-87.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, EVA, “Sobre ¡Ladrones! (1897) y Canillita (1902-1904): Florencio Sánchez y la delegación de poderes”. [en línea] <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9w0z881897>, 2010. [Consulta: 20 de mayo de 2025]
- PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, 2012.
- VERZERO, LORENA, (comp.) *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX. Sobre textos de Carlos Fos*. Buenos Aires, Atuel, 2010.

# LAS MEMORIAS SOCIALES DE FLORENCIO SÁNCHEZ EN LA PROVINCIA DE SAN LUIS

Daiana Calabrese  
CONICET-UNSL-IAE-CEFAI  
[daianateatro@gmail.com](mailto:daianateatro@gmail.com)

La conferencia se inscribe en un trabajo de mapeo realizado con referentes teatrales de la provincia, con el objetivo de indagar en las memorias sociales y representaciones en torno del dramaturgo Florencio Sánchez. Para ello, se planteó una estrategia de relevamiento basada en encuestas, centrada principalmente en mujeres vinculadas al quehacer teatral, con especial atención a las ciudades más relevantes de la provincia: San Luis capital, Villa Mercedes y Merlo.

La investigación se propuso responder algunas preguntas: ¿Qué representa Florencio Sánchez en el teatro sanluisense actual? ¿Quiénes lo representan? ¿Cómo se lo representa? Y, finalmente, ¿existen memorias sociales o individuales que lo vinculen con la práctica teatral en el presente en la provincia de San Luis?

A continuación propongo realizar un breve recorrido del autor, muy escueto ya que en otras conferencias lo trabajaron con profundidad y no quisiera ser repetitiva.

Florencio Sánchez (Montevideo, 1875 - Milán, 1910) ocupa un lugar central en la historia del teatro rioplatense por su contribución decisiva a la conformación de un teatro moderno, realista y comprometido con los conflictos sociales de su época. Aunque nacido en Uruguay, su trayectoria se desarrolló principalmente en Argentina, donde su obra encontró un público receptivo y una infraestructura teatral en expansión.

Sánchez se formó como periodista, oficio que moldeó su sensibilidad hacia los problemas sociales y le permitió desarrollar una escritura ágil, directa y fuertemente anclada en la observación del mundo real. Su dramaturgia se inscribe dentro del realismo social, con influencias del naturalismo europeo, particularmente del teatro de Henrik Ibsen y Émile Zola, aunque adaptadas al contexto sociocultural del Río de la Plata.

En sus obras, Sánchez explora las tensiones entre las estructuras familiares tradicionales y los cambios socioeconómicos producidos por la inmigración, la urbanización y el progreso de las clases medias. Obras como *M'hijo el doctor* (1903), *Canillita* (1902) y *Barranca abajo* (1908) abordan con crudeza y sensibilidad temas como la desintegración familiar, la explotación laboral, el autoritarismo patriarcal y la marginalidad social. Estas piezas no solo representan escenas de la vida cotidiana, sino que funcionan también como dispositivos críticos que interpelan al espectador/a desde una perspectiva ética y política. Considero que uno de los aportes más significativos de Sánchez fue la incorporación de un lenguaje coloquial, próximo al habla popular de la época, que rompía con el tono declamatorio y artificioso del teatro. Esta innovación favoreció una identificación más inmediata del público con los personajes y permitió un mayor grado de verosimilitud en la escena.

A pesar de su temprana muerte, ocurrida en Italia a los 35 años víctima de tuberculosis, las obras de Florencio Sánchez consolidaron un modelo de un nuevo teatro nacional y popular, cuya influencia se extendería a lo largo del siglo XX. Su figura puede ser leída como un eslabón fundamental entre la dramaturgia costumbrista del siglo XIX y los desarrollos posteriores del teatro político y experimental en América Latina.

En decir, Florencio Sánchez no solo dio voz a los sectores marginados y a las tensiones emergentes del orden social moderno, sino que contribuyó de manera decisiva a establecer las bases de una dramaturgia auténticamente rioplatense, comprometida con la realidad de su tiempo.

Es una breve introducción de Florencio Sánchez para mirarnos desde una frontera dislocada con respecto al puerto y la provincia de San Luis. Para abordar el estudio del territorio sanluisense, propongo posicionarme desde la investigación cartográfica, entendida no solo como una herramienta científica o técnica, sino también como una convención simbólica. Esta perspectiva considera que la cartografía no se limita a representar un espacio físico, sino que contribuye activamente a la construcción de territorialidades políticas, culturales y sociales, siempre en tensión y transformación histórica. Aunque se basa en datos empíricos, su potencia interpretativa se amplía al incorporar los imaginarios colectivos que configuran matrices simbólicas esenciales para comprender e interpretar el mundo.

Esta lógica también se reproduce en la creación de mundos ficcionales, donde los mapas operan como estructuras narrativas que otorgan coherencia y organización a los universos imaginarios. Así, lo cartográfico articula tanto lo real como lo simbólico, funcionando como una herramienta para la construcción de sentido e identidad.

Desde esta perspectiva, nos desplazamos territorialmente del puerto hacia el centro-oeste argentino, a la provincia de San Luis, ubicada en la región de Cuyo, y limítrofe con Mendoza, Córdoba, La Pampa, La Rioja y San Juan. Se trata de un territorio heterogéneo, compuesto por sierras, llanuras y valles, con regiones como las Sierras de los Comechingones (al este, compartidas con Córdoba), las Sierras de San Luis (en el centro-norte) y zonas áridas o semiáridas en el oeste y sur. El clima predominante es semiárido, con veranos calurosos e inviernos secos, aunque en las zonas serranas las temperaturas son más moderadas. Entre sus recursos naturales se destacan los acuíferos subterráneos, espejos de agua como el Dique La Florida, Potrero de los Funes y Paso de las Carretas, así como áreas protegidas como el Parque Nacional Sierra de las Quijadas.

La idiosincrasia sanluisense se encuentra atravesada por una fuerte identidad regional que conjuga tradiciones históricas, valores culturales y una particular relación con el Estado. Las expresiones culturales más representativas incluyen el folklore cuyano, las jineteadas, las fiestas patronales, los poetas populares —frecuentemente considerados herederos de una oralidad juglaresca— y la gastronomía criolla. La religiosidad católica tiene una gran presencia, con celebraciones como el Cristo de la Quebrada y el Cristo de Renca, siendo además destacable la influencia institucional del Opus Dei en la provincia. Por ejemplo, en el sistema educativo, hasta 2021 mantenía escuelas privadas católicas diferenciadas desde su mirada de género dicotómica. Esta particularidad refleja tensiones entre tradiciones religiosas muy conservadoras y nuevos procesos sociales.

Comparada con los grandes centros urbanos, San Luis ofrece un ritmo de vida más pausado, sobre todo en localidades pequeñas. Las principales ciudades —San Luis capital, Villa Mercedes y Merlo— presentan actividad constante, aunque sin el nivel de caos urbano característico de las metrópolis.

En cuanto a su estructura económica, la provincia se sustenta en sectores como la industria (textil, automotriz, alimentaria), el turismo, la agricultura y la ganadería. En las últimas décadas, también se ha desarrollado el sector tecnológico, con iniciativas como el Parque Informático de La Punta, que actualmente alberga a Mercado Libre.

Durante la década del 80, San Luis se consolidó como un polo industrial debido a un régimen de promoción industrial nacional, que ofrecía beneficios fiscales para la radicación de empresas. Este proceso atrajo a numerosas familias de otras provincias, generando nuevas configuraciones culturales en el territorio y entrelazando identidades locales (los "NIC", nacidos y criados) con nuevas identidades migrantes. Dos períodos posteriores marcaron también flujos significativos de migración interna: el primero, luego de la crisis de 2001; el segundo, a partir del año 2020, en el contexto de la pandemia.

En este marco, la cartografía cultural propuesta por Natacha Koss resulta especialmente pertinente, al entender el territorio como una construcción simbólica, social y política. Desde la Sociología de la

Cultura, esta mirada reconoce que el territorio no es una entidad estática, sino un conocimiento mutable que expresa transformaciones sociales y relaciones de poder. Así, los mapas sociales no coinciden necesariamente con los mapas políticos-administrativos, ya que los sentidos de región y pertenencia se articulan a través de vínculos culturales, sociales y económicos.

Volviendo a San Luis, los procesos migratorios de las últimas décadas han generado impactos visibles en el campo cultural y, en particular, en el campo teatral. Un hito relevante fue la apertura, en 2001, de la primera cohorte del Profesorado de Artes con orientación en Teatro en el Instituto de Formación Docente Continua (IFDC) de Villa Mercedes. Los docentes que concursaron en sus inicios provenían de otras provincias, y quienes accedieron siendo locales eran, en su mayoría, egresados de instituciones como las universidades de Mendoza, Córdoba o Tucumán. Posteriormente, se habilitó una subsede en San Luis capital, a 100 km de la sede principal, ampliando el acceso a la formación teatral en la provincia.

La carrera funcionó hasta 2008, año en que fue discontinuada bajo el lema oficial: *“no estamos cerrando la carrera, simplemente no abrimos una nueva cohorte en 2009”*. Esta paradoja se agravó cuando, en simultáneo, el gobierno provincial proclamaba a San Luis como la cuarta capital del teatro argentino, junto a Buenos Aires, Córdoba y Rosario. Esta afirmación se materializaba en políticas culturales centradas en el fomento de espectáculos nacionales, gratuitos en sus comienzos y luego de acceso con una entrada simbólico.

En el año 2023, el IFDC Villa Mercedes reabrió la carrera de Profesorado de Artes con orientación Teatro, y en 2024 se logró concretar la tan esperada apertura del Profesorado Universitario de Teatro en la Universidad Nacional de San Luis en la Capital, proyecto que se venía gestando desde 2011. Actualmente, el cuerpo docente está compuesto en su mayoría por egresados del IFDC y por nuevos profesionales que se han radicado en la provincia en los últimos años.

¿Por qué fue necesario desarrollar una introducción cartográfica sobre la provincia de San Luis? La respuesta se encuentra en la relación que esta contextualización tiene con las 24 personas encuestadas en el marco de esta investigación. Un interrogante que comenzó a emerger con fuerza fue cómo se representa la figura de Florencio Sánchez en el territorio sanluisense, es decir, cómo operan las memorias sociales en un espacio geográfico y cultural determinado.

En este sentido, resulta pertinente retomar los aportes de la socióloga argentina Elizabeth Jelin (2002), quien define las memorias como procesos subjetivos anclados en experiencias individuales y colectivas, así como en marcas materiales y simbólicas. Hablar de memoria implica, necesariamente, hablar de los sentidos que se construyen en el presente acerca de hechos acontecidos en el pasado. Por ello, Jelin sostiene que la memoria es siempre una práctica del presente. En su concepción, el recuerdo del pasado no se presenta de forma fija o cerrada, sino que se articula en lo que denomina “espacio de la experiencia”, una temporalidad que, aunque referida al pasado, se encuentra operando en el presente de manera dinámica y transformable. En esta perspectiva, las experiencias pueden ser modificadas, reinterpretadas o resignificadas a lo largo del tiempo.

Las memorias individuales, por otra parte, no se producen de forma aislada, sino que están profundamente enmarcadas socialmente. Dichos marcos sociales actúan como estructuras que portan representaciones generales de la sociedad, de sus valores, necesidades y sentidos compartidos. En este contexto, y reconociendo la importancia de recuperar esas memorias en torno al teatro y a la figura de Florencio Sánchez en el ámbito local, decidí realizar una serie de 24 encuestas.

Inicialmente, el foco estuvo puesto en mujeres teatreras referentes de la provincia, con el objetivo de visibilizar, darles voz y entidad a sus trayectorias y memorias. Sin embargo, al comenzar el trabajo de campo, observé que la cantidad de mujeres con estas características era menor a la esperada, lo que no

resulta un dato menor ni casual. Esta observación me llevó a ampliar el campo de estudio, incluyendo varones teatreros con el fin de alcanzar el número de encuestas propuestas.

Del total de 24 encuestas realizadas, 19 fueron respondidas por mujeres y 5 por varones. Las edades de las personas entrevistadas oscilan entre los 37 y los 82 años, lo que permite contar con una amplia heterogeneidad generacional, reflejada en la diversidad y riqueza de las respuestas obtenidas. Además las localidades también cobran relevancias ya que fueron de diversos lugares de la provincia de San Luis: Carpintería, Villa Mercedes, San Luis Capital, Potrero de los Funes y Juana Koslay.

La propuesta metodológica de la encuesta se centró en ubicar a cada persona en un lugar que la investigadora Didanwy Kent Trejo (2019) denomina “respectador”. Según esta autora, sostiene que el teatro se mueve en un tiempo no cronológico, en un kairós que necesariamente pone al espectador de sensorialidad memorizada, a esperar, en un tiempo sin tiempo; hay un mecanismo de evocación, de empatía sensorial con algo de lo que está mirando, por lo tanto, si ya tiene un registro es que ha “regresado” al momento de la marca, en otras palabras está “respectando”, mirando y reverberando a partir de una sensorialidad inscripta ya en su cuerpo, por lo que va decodificando en su fluir continuo, sin obstáculos.

Desde esta perspectiva, las encuestas se constituyen no solo como una herramienta para relevar información, sino también como una vía para acceder a esas memorias sensibles, corporales y afectivas, por ahí, pueden llegar a construir el entramado cultural del teatro en San Luis. La figura de Florencio Sánchez, en este sentido, funciona como un punto de anclaje que permite analizar cómo se activa, se desplaza o se transforma la memoria colectiva en relación con el hacer teatral en un territorio específico.

La encuesta fue escueta y con ítems puntuales:

- Contanos brevemente que rol cumplías o cumplís en teatro, perteneces o pertenecías a algún grupo, en qué lugar/es de la provincia.
- Este ítem me posibilitaba entender cómo se definían dentro del teatro, si pasaron por una o varias compañías y en qué lugar/es de la provincia.
- ¿Recuerda cómo accedió a la obra de Florencio Sánchez: en la escuela, en talleres de teatro, en la carrera, como espectadora, como lectora, etc. Este ítem fue muy interesante porque al ser tan amplio, daba la posibilidad de encontrar varias opciones o ninguna.
- Podrías contarnos alguna anécdota respecto a la pregunta anterior, si es que existe. este ítem no tuvo casi respuestas.
- Qué relación tiene su propio teatro con el de Sánchez? ¿Trabajo o trabaja con alguna de sus obras? ¿Realiza adaptaciones?
- Solamente dos personas dijeron que realizaron adaptaciones para sus alumnos y alumnas de secundaria.
- ¿Cuáles de sus obras le parecen más actuales y cuales menos actuales? La mayoría contestó *M'hijo el dotory Barranca abajo*.
- ¿Cuál versión de sus obras que haya visto en los últimos años destacaría? ¿Por qué? Todos y todas contestaron que no habían visto en estos últimos años una obra en escena y algunos/algunas nunca.

De un total de 24 encuestas propongo nombrar algunas, para luego ir a las conclusiones:

Mónica 43 años, San Luis Capital (actriz, directora, técnica y formadora de actores y actrices, es integrante del TEA uno de los grupos más antiguos de la provincia creado en 1979, el cual tiene sala propia). Ella descubre el teatro y las obras de Florencio Sánchez en la escuela con su profesora de lengua y literatura. Comenta que en la compañía leyeron algunas obras, sin profundizar en nada. Mónica

señala la obra "La pobre gente" porque es un texto muy actual. "No podría decir que existe una obra de su autoría que no sea actual". Esta última oración me retoma a ver su gran conocimiento y el concepto que tiene de las obras de Florencio Sánchez.

Sandra 60 años, San Luis Capital (actriz, directora, escenógrafa autodidacta y docente). Ella escribe "los primeros recuerdos de la obra de Florencio Sánchez es a través de la TV, cuando era muy chica y creo que el ciclo era "Teatro como en el teatro", como un primer encuentro. Luego, en el taller de teatro de la Escuela Normal de Maestras confirmado bajo el Proyecto 13, leímos tres o cuatro obras de principios de SXX: Sánchez, Laferrere... Y desde el teatro, fue con lecturas que nos estimulaba a leer uno de mis primeros maestros de teatro: Alejo Sosa, cuando estábamos en el elenco Infanto Juvenil de teatro que dependía de la Dirección de Cultura de la Provincia de San Luis. Y bueno, como lectora también, esencialmente como lectora". Ella comenta una anécdota muy relevante que recuerda de su secundaria "las profes de lengua querían hacer una de Sánchez (creo que era Barranca abajo) pero para nosotras adolescentes era muy "triste" (¿Depresivo?) queríamos hacer "algo divertido" y ganó Laferrere con "Las de Barranco". Sandra se remonta a su adolescencia y a la lectura en su juventud de Florencio Sánchez, pero no llevo a escena ninguna obra.

Adriana 70 años, Villa Mercedes (directora y fundadora del grupo TIM desde 1980, tienen sala propia). Ella lo recuerda a Florencio Sánchez desde su lugar de lectora, ya que le apasionan los textos desde 1900 y por ende llevan a escena obras de principio de siglo XX a pesar de esto, ella contesta: "no he dirigido obras de Florencio Sánchez, si bien es uruguayo, lo incluyo en el teatro argentino de esa época. Tengo pendiente El Canillita." Es interesante como no elige a ninguna obra de Florencio Sánchez, más allá que es una de las compañías (para no decir la única de la provincia) que focaliza en obras de principio de siglo XX.

Marisa 74 años, Villa Mercedes (actriz, directora, formadora de actores y actrices, fundadora del grupo la Oveja Negra con 25 años, tienen sala propia) Ella comenta que cuando ingreso al profesorado es donde conoce a Florencio Sánchez y dice "En realidad sólo leí *M'hijo el doctor*. Me gustó mucho y me sorprendió porque me hizo ver una realidad que desconocía de aquel momento histórico". No llevo a escena ninguna obra.

Es interesante destacar que las compañías TEA, TIM y La Oveja Negra tienen sala propia gracias al Instituto Nacional del Teatro (INT). Espacios que tienen actividad teatral con talleres y funciones.

María del Carmen, 78 años Juana Koslay (espectadora y lectora teatral), sus palabras son "Conozco dos obras: Barranca bajo y mi hijo el doctor. No leí nada más de él. Recuerdo mucho Mi Hijo el Doctor por la problemática de la alegría, el deseo, de una persona rural que su hijo pueda acceder a una carrera universitaria. Cuando yo me hice consiente de las diferentes posibilidades, creo q era muy chica, no más de 12 años. Ya que soy nieta de inmigrantes, hija de médico, de la pobreza que llego a ser médico y la satisfacción en la ciudad se daba que alguien humilde acceda a la Universidad, el deseo profundo de los padres que tenga una mejor vida y menos sacrificada. Las problemáticas son muy actuales, las diferencias sociales y las dificultades que tienen las clases más bajas para acceder a sus derechos. Que el humilde acceda a la Universidad, el deseo profundo de los padres que tenga una mejor vida y menos sacrificada." Ella al terminar la encuesta me llama por teléfono y no pudimos dejar de poner en valor la Universidad Pública, Laica, Gratuita y de Calidad que tenemos en Argentina. Es decir, como una obra 1903 sigue resonando y reverberando, como dice Didanwy Kent, hoy en día.

Ani 37 años, Potrero de los Funes (escenógrafa, iluminadora teatral y productora. Participo de varias producciones teatrales desde los diversos roles. Docente de teatro). Ella dice claramente que tiene poco bagaje sobre las obras de Florencio Sánchez, en los primeros años de la facultad lo nombraron dentro del género de teatro criollo. No lo utiliza como referencia dentro de sus clases de teatro, como



espectadora tampoco tuvo la oportunidad de ver sus obras. Claramente la más joven de todos/as las encuestadas recuerda en su lejanía algo sobre Sánchez pero que no le fue significativo.

Marcela 50 años, San Luis capital (Directora de Teatro. Dirigió el elenco teatral universitario, docente y formadora de actores y actrices). Recuerda al autor en la carrera de Lic. en Arte Dramático de la UnCuyo. “Encuentro un punto de fusión con mi praxis teatral en el tratamiento de la violencia vincular que muestra el autor. Es un autor exquisito sin embargo no he trabajado con su dramaturgia.” Es interesante como lo recuerda y como lo vincula con su práctica pero no lo elige.

Guillermina 50 años, Carpintería (actriz, docente, directora, fundadora de la compañía Los Piripulos, representante Provincial de San Luis del INT, ganado por concurso de antecedentes). En la secundaria leyó a Florencio Sánchez. “El trabajo que he realizado en el ámbito teatral lo podría vincular a la perspectiva del teatro popular que propone Sánchez, no he trabajado sobre sus obras, pero sí en la tipificación de personajes.” Es la única que resalta a las personas de las obras de Sánchez.

Colega 61 años, San Luis Capital (Actriz, docente, recibida del IUNA). Ella decide que no le interesa ser nombrada en la conferencia, lo cual respeto su decisión. Ella recuerda muy bien las obras de Sánchez en su vivencia en Buenos Aires. Pero quiero detenerme en lo que plantea al final: “Por lo general el teatro actual sanluiseño, nada tiene que ver con el teatro de Sánchez. Si, realicé varias adaptaciones de diferentes autores a nivel personal; y en mi tarea como docente de teatro solicité la realización de adaptaciones como trabajos prácticos en las escuelas en los niveles más altos de la secundaria, en 5to y 6to año.”

Érika 40 años, San Luis Capital (Docente de nivel secundario, formo parte de diversas compañías en la provincia). En la carrera del profesorado de Teatro en la Escuela Roberto Arlt (Córdoba) el examen final de escenografía teatral que consistía en la entrega de una maqueta, realizarlo con la obra *Barranca abajo*. Por un lado, ella dice que no trabaja las obras de Sánchez en la escuela y por otro lado, cierra la encuesta “ojalá el teatro criollo comience a mostrarse más en espacios públicos y también a enseñarse en las escuelas”.

Luis 46 años, Villa Mercedes (Director de los grupos El Público y Presuntxs, dramaturgo, actor). Se encontró con Florencio Sánchez en talleres de dramaturgia, especialmente con la obra *M'hijo el dottor*. “Puede que trabaje en común el tema de las clases sociales”. No ha visto ni llevo a escena ninguna obra.

Juan Pablo, 82 años, Juana Koslay (poeta, escritor, espectador y lector teatral). Realizo la carrera del profesorado de Castellano y Latín. “Cuando era adolescente y en mi juventud hice teatro en mi proceso de formación. Para el sistema preventivo creado por Don Bosco el teatro forma parte del proceso de educación integral. Lamentablemente, en la actualidad, esa característica salesiana ha desaparecido del proceso de educación de los colegios salesianos, por lo menos en su mayoría”. Con respecto a “No tengo una anécdota puntual. Sí puedo decir que el lenguaje gauchesco con que está escrito *M'hijo el dottor* era muy atractivo en las obras de teatro que lo usaban otros autores y tengo memoria de haber hecho y coordinado una que se llamaba: “Ya tiene comisario el pueblo”, con contenido social semejante a la obra de Florencio Sánchez”. El resalta dos obras del dramaturgo: *M'hijo el dottor* y *Barranca abajo*. Pablo dice que no vio ninguna vez en escena alguna obra de Sánchez, a pesar de que viene de la escuela Don Bosco donde el teatro estaba presente en sus clases. Cierra la encuesta diciendo “lamentablemente es un autor poco divulgado por lo menos en los espacios en que yo viví y el teatro sigue siendo en muchos lugares, un arte no valorado popularmente”.

Resulta pertinente seguir indagando si el teatro sanluiseño establece vínculos con la dramaturgia de Florencio Sánchez. En este sentido, es relevante señalar que, entre las personas entrevistadas, solo unas pocas refirieron recuerdos —en general, difusos o lejanos— relacionados con su acercamiento al autor, los cuales se situaron mayormente en experiencias vinculadas a la escuela secundaria o a instancias de

formación universitaria. En términos generales, se advierte una cierta distancia, ya que ninguna de las personas encuestadas ha llevado a escena una obra de Sánchez una vez finalizados sus estudios. Solo una de ellas manifestó haber realizado adaptaciones en el marco de actividades pedagógicas con sus estudiantes.

Sin embargo, la mayoría coincidió en señalar que las temáticas abordadas por Florencio Sánchez continúan siendo actuales y se resignifican en el presente. Esta paradoja invita a pensar si ciertos factores como la territorialidad, la supraterritorialidad y la intreterritorialidad que propone el Dr. Jorge Dubatti junto con los cambios de época y contexto, han contribuido al alejamiento del dramaturgo de la escena teatral contemporánea en San Luis.

Para cerrar quiero citar a nuestro querido maestro Dr. Jorge Dubatti (2012):

La idea de que no hay un teatro argentino sino teatro(s) argentino(s), según el fenómeno que se focalice territorial, geográficamente, en el análisis. En un país tan vasto como el nuestro, de tan rica extensión y de tan diversa historia, con una realidad tan compleja de orígenes indígenas, transculturación de los legados de diversas culturas del mundo y generación de producciones culturales peculiares, podríamos escribir muchas y diferentes historias de esos teatros argentinos, si trabajáramos el recorte de estudio en el plano más puntual de una ciudad, un pueblo, el campo, la selva o la montaña, o en los planos más amplios de lo regional, lo nacional, lo latinoamericano, lo continental o lo mundial. La historia del teatro argentino es, en suma, un problema de cartografía teatral, disciplina comparatista que estudia la localización territorial de los fenómenos teatrales y su vinculación geográfica. (p. 9)

Reconocer esa diversidad es fundamental para pensar nuestra historia y nuestra política del teatro más junta y representativa.

### Referencias bibliográficas

- CHARTIER, ROGER, *El Mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 2005.
- DIÉGUEZ, ILEANA, *Escenarios Liminales. Teatralidad, performances y política*. México, Paso de Gato, 2014.
- DUBATTI, JORGE, *Filosofía del teatro I*, Buenos Aires: Atuel, 2007.
- DUBATTI, JORGE, *Filosofía del teatro II*, Buenos Aires, Atuel, 2010a.
- DUBATTI, JORGE, “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”. 2010b. Recuperado en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/florencio-sanchez-y-la-introduccion-del-drama-moderno-en-el-teatro-rioplatense/>
- DUBATTI, JORGE, *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos/Fundación OSDE, 2012.
- DUBATTI, JORGE, “Introducción a la cartografía teatral”, 2015. Recuperado de: <http://www.dramavirtual.com/2015/02/cartografia-teatral-introduccion-al.html>
- DUBATTI, JORGE, *Teatro y territorialidad*. Barcelona, Gedisa, 2020.
- JELIN, ELIZABETH, *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2001.
- KENT TREJO, DIDANWY, “El espectador ante la liminalidad de la experiencia teatral”. En Dubatti, Jorge (coord.) *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2019, p. 165-182.
- KOSS, NATACHA, *Historia del Teatro*. Tomo I. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial de la Facultad y Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2021.
- LAJE, SUSANA. *Historia del teatro en San Luis*. San Juan, Universidad Nacional de Cuyo, 2023, pp. 235-239. Recuperado en: [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/15345/n-4-5-ok-parte23.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/15345/n-4-5-ok-parte23.pdf)
- MENÉNDEZ, NÉSTOR, *40 años de democracia en San Luis*. San Luis, San Luis Libro, 2023.
- PELLETTIERI, OSVALDO, “Relaciones entre las historias del teatro argentino y las transformaciones culturales del país”. *Gestos*, N°14, 1992, pp. 73-83.
- PELLETTIERI, OSVALDO, “Modelo de periodización del teatro argentino”. *Teatro y Teatristas*, Buenos Aires, Galerna / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1992, pp. 69-82.

## LA GRINGA, UNA TEMPRANA RESPUESTA DE COMEDIA NEGRA AL IMAGINARIO DE LA INTEGRACIÓN

Laura Cilento  
Instituto de Artes del Espectáculo/ UBA  
[iae.historiartes@gmail.com](mailto:iae.historiartes@gmail.com)

A pocos días de su estreno en el teatro San Martín con la compañía de Angelina Pagano, el 21 de noviembre de 1904, *La gringa* tuvo un anticipo impreso en la revista de mayor espectacularidad de la prensa argentina de la época. *Caras y Caretas* publicó un “Fragmento del tercer acto” en su número del 12 de noviembre. Si bien a simple vista replicaba el formato de los diálogos costumbristas de Fray Mocho y sus continuadores en ese formato conversado de la oralidad popular, Florencio Sánchez ya era reconocido por sus éxitos teatrales, y la escena publicada, en la que el viejo criollo Cantalicio dialoga con los peones que van a voltear el ombú del que había sido su campo, no solo demostraba una notación dramática puntillosa, sino que además dejaba inferir —desde ese fragmento— un conflicto complejo de pérdida material, una situación de decadencia que daba cuenta de una más extensa —y lograda— construcción dramática.

Ese recorte del universo total de la obra deja suponer, por una parte, una tensión hacia el drama, y por otro, una construcción alegórica, donde el sentido segundo —el abstracto, o ideológico— instala una cuestión de pérdida simbólica. Si los peones dan las razones prácticas para eliminar el árbol autóctono, el viejo criollo Cantalicio da las razones emocionales, fundadas en la naturaleza como entidad originaria y —por lo tanto— legítima: “Todo han podido echar abajo porque eran dueños... pero el ombú no es de ellos, es del campo. ¡Canejo!”; y más: “[...] los ombuses son como los arroyos o como los cerros... Nunca he visto que se tape un río pa ponerle una casa encima” (Sánchez, 1904, s/p).

De este modo, podría afirmarse que la interpretación en clave alegórica de *La gringa* comienza mucho antes de la crucial conferencia de Ricardo Rojas (1913); está en germen desde la selección misma de este fragmento para la prensa. Lo que este recorte, en cambio, no dejaba entrever, es que la pieza fue concebida y reconocida como una comedia, y que bajo las leyes de su final conciliatorio, fue saludada como una alabanza del programa civilizatorio y de integración que se consolidaría públicamente a partir del Centenario, donde la posición derrotada es, precisamente, la expuesta por el fragmento, es decir la del viejo criollo que señala que “todos se han vendido... todos se están volviendo gringos” (Sánchez, 1904, s/p). En todo caso, la pieza estaba dando una respuesta al cruce de diversos puntos de vista ideológicos e intereses en torno de la nacionalización de los inmigrantes ya visibles a fines del siglo XIX:

...los contenidos de la historia y el patriotismo no quedaban libres de la influencia de las crecientes rivalidades nacionales y los surgentes nacionalismos ni tampoco de las disputas políticas e ideológicas que dividían a la sociedad en la era de la emergencia de las masas: integración o diferenciación cultural como eje de la construcción nacional, criterio político o cultural como rasgo de pertenencia nacional, patriotismo como expresión de un compromiso cívico o como subordinación del ciudadano al cuerpo de la nación; muchas de estas variantes se expresaron en la polémica entre patriotas y cosmopolitas. (Bertoni, 2001, p. 119)

No obstante la *reclame*, la pieza no fue un éxito rotundo en su estreno. El 8 de febrero de 1909, Pepe Podestá la llevó a escena en el Teatro de la Comedia “después del olvido en que había sido tenida la obra durante cuatro años”, ya que en 1904 “la crítica, enferma de literatura, no la comprendió”, aseguraba su biógrafo Roberto Giusti (1920: p. 58. p. 101). Fue Ricardo Rojas quien en 1913, a tres años de la muerte de Sánchez, durante una conferencia en el Teatro Odeón, canonizó *La gringa* entre otras piezas de su autor (“sólo espera el paso de los años para convertirse, como el ‘Martín Fierro’, en

un monumento nacional —el necesario paso de los años que sazona los vinos y la gloria’) y lo justificó en los siguientes términos:

... La elogio porque concilia en singular hallazgo, la precisión del drama y la amplitud de la alegoría. Elógiola porque no es solamente el poema bello y humano de sus protagonistas, sino también, la actual tragedia de nuestra raza [...] Don Cantalicio encarna la tradición hispana-gaucha, pero y no es el gauderio inicial de Concolorcorvo ni el gaucho heroico de López, ni el gaucho malo de Sarmiento, ni el gaucho perseguido de Gutiérrez, ni el gaucho cantor y errante de Hernández; es el gaucho propietario, señorial, romántico y ocioso, que sucumbe y pierde pacíficamente su tierra suplantado por la inmigración. Nicola es el inmigrante afortunado que le suplanta, porque es codicioso y sin escrúpulos, aunque trabajador, virtud esta última que compensa de los defectos en nuestros pueblos baldíos. La lucha de ambas fuerzas, comienza con una medianería en el sembrado, y a través de sórdidas vicisitudes pecuniarias, concluye con el despojo total. Más tarde se descubre que Próspero, el hijo del gaucho, corteja a Victoria, la hija del colono, y al descubrirse entre los padres el insolente martelo, se agrava en la obra la hostilidad y el dolor. Pero aquellos dos amantes traen en sus almas nuevas la fuerza de redención y de armonía que es desenlace para el obra y esperanza para la patria. (1953, pp. 27-28).

La extensa cita ayuda a repasar el conflicto dramático en ese devenir desde los desencuentros y los infortunios económicos a la reconciliación en los dos planos de la alegoría. El literal, de la anécdota de las familias enfrentadas que se resuelve en la unión sentimental de sus jóvenes hijos, y el simbólico, que muta “el insolente martelo” (desusado léxico que, curiosamente, viene del italiano *martello* —martillo— para aludir al galanteo y enamoramiento) en una supuesta nueva alianza criollo-inmigrante como fórmula de un futuro próspero e integrado para la Argentina. Del dolor del enfrentamiento a la solución conciliatoria, Rojas encontraba el vínculo entre final feliz y cristalización de la alegoría como principio articulador de la pieza. Si en principio esta opción por *La gringa* por encima de las otras piezas de Sánchez tuvo una finalidad corroborativa de su propia campaña político-cultural (esta pieza, afirmaba en ese discurso de 1913, “enseñará a las muchedumbres que no es ilusoria esa reciente alarma del nacionalismo”, 1953, p. 29),<sup>1</sup> no contribuyó al reconocimiento posterior del proyecto teatral innovador. El texto, leído en clave de comedia alegórica, resulta en general muy previsible, poco original (incluso Roberto Payró había hecho una propuesta equivalente en *Sobre las ruinas*, también de 1904); actualmente no se cuenta entre las preferidas por los lectores más “exigentes”, que pueden considerar agotado tanto su potencial ideológico como su “fácil” alegoría final del crisol cultural.

Precisamente, contemplada desde otros textos que conforman la producción periodística y la producción dramática de Sánchez, esta evaluación de la pieza resulta sospechosa por simplificadora. La propuesta de estas líneas es revisar la noción de comedia mediante la extrapolación de su variante “negra” como ejercicio para situar más ajustadamente el mensaje alegórico de una pieza percibida muy afín a los postulados del Primer Centenario argentino, pero que sin embargo fue escrita por un autor que no comulgaba con las corrientes nacionalistas.

Baste comparar el parlamento en el que Cantalicio defiende la supervivencia del ombú con este postulado del mismo Sánchez pocos años antes, en *Cartas de un flojo* (1900): “Sean menos localistas. Ningún pedazo de tierra nos ha parido. Ella entera nos pertenece con su oxígeno y su sol, y es dominio

---

<sup>1</sup> Vale la pena asomarse a la complejidad de la construcción del pensamiento nacionalista de Ricardo Rojas en esta época a partir de la siguiente síntesis elaborada por Jorge Dubatti (2003): “Es cierto que dentro del período 1907-1930 los textos de los primeros años presentan diferencias respecto de los de la década del veinte. Respecto de ‘Eurindia’, por ejemplo, en ‘La restauración nacionalista’ se advierte un ataque más duro y reaccionario —en el sentido de defensa del tradicionalismo— frente al cosmopolitismo, al punto que *La Vanguardia*, *La Protesta*, *El Pueblo* y algunos periódicos de colectividades extranjeras denunciaron a Rojas como xenófobo (Castillo, 1999, p. 163 y siguientes.) y lo impulsaron a una indispensable aclaración. Lo cierto es que la exasperación de Rojas en ‘La restauración nacionalista’ se va aplacando en los años siguientes en la medida en que el autor va encontrando un tono, definiendo más claramente sus ideas y desplegando una obra vasta en la cátedra, la escritura, la edición y los espacios institucionales universitarios”.

que tienen derecho a usufructuar por igual todos los hombres”.<sup>2</sup> El cotejo indica una fisura: la naturaleza es un bien universal. Sánchez había comenzado a retirarse de sus adhesiones a la revolución del Partido Blanco uruguayo y revisaba sus opciones nacionalistas, muy poco antes de concebir el conflicto de Cantalicio y su posesión simbólica del árbol autóctono nacional. Precisamente en este terreno inestable y dialéctico se asientan tanto la comedia como la alegoría en *La gringa* (en adelante, LG).

### Comedia e ironía

La matriz universal de la comedia guiada por el conocido fundamento aristotélico la define como imitación de hombres de calidad moral inferior, con un desarrollo dinámico sobre la base de equívocos y diversas peripecias que se resuelve en equilibrios satisfactorios, e implica un restablecimiento del orden. Observar la complejidad en las poéticas históricas de la comedia lleva a considerar sus variedades más “negras”, aquellas donde los procedimientos ortodoxos están violentados o utilizados de manera controversial. E.M. Tillyard, en relación con un conjunto de piezas shakespearianas, retomó la categoría afín de “problem play”, que contempla situaciones surgidas en la sociedad simplemente como problemas morales o políticos, en abstracto y sin ninguna referencia a las idiosincrasias de la naturaleza humana.<sup>3</sup> Por su parte, la comedia negra, a partir del siglo XX, llegó a un nivel de estandarización que la hace reconocible como un género próximo al tragicómico donde “la visión es pesimista y desilusionada, incluso sin el recurso a una solución trágica. Los valores son negados y la obra solo termina ‘bien’ por un giro irónico” (Pavis, 1990, p. 74).

Llama la atención en LG que ciertos fenómenos dramáticos puedan aproximarse a una comedia menos blanca y ortodoxa, más desregulada y cercana a la comedia negra:

- el conflicto se resuelve demasiado obviamente y demasiado pronto para el desarrollo de la intriga;
- la organización polémica (propia del Realismo y sus dramas de tesis) distribuye puntos de vista y zonas polémicas que son poco permeables a la reducción semántica totalizante de la alegoría final de la pieza.

A continuación, el despliegue y las implicaturas de estos fenómenos.

### El doblez optimista: la creación de la alegoría

La didascalia que marca la primera aparición de Próspero, en el acto I: “reja de arado en la mano. Lleva también ropa gruesa, la cara envuelta en un rebozo y los pies retobados con tamangos de cuero de carnero...” (Sánchez, 1952, p. 124) deja claro en evidencia visual que el personaje se parece más a un colono que a un gaucho pastor. Sánchez introduce signos escénicos muy claros: la transformación del hijo de criollo se ha producido en la prehistoria, es un hecho consumado que se añade a la perspectiva escenográfica de la siembra y que determinará el carácter irrevocable de los cambios socioeconómicos que atravesarán al personaje de Cantalicio, su padre, así como también de la evolución temprana de la intriga de comedia.

Esta comedia, en la línea de la escritura dramática legítima para Sánchez, tiene tesis; está planteada muy anticipadamente también, y puesta en boca de Próspero: “...Amalaya nos fuéramos juntando todos los hijos de criollo y de gringo ¡y verían qué cría! ...” (p. 129). En este punto se puede registrar una marca estética de este autor que traza una primera diferencia con el Payró de *Sobre las ruinas*: la elaboración

---

2 Citado en Cilento, 2013. Para más desarrollo de las posiciones políticas y literarias de Sánchez, véase mi análisis de las perspectivas biográficas de la década del Primer Centenario en ese artículo.

3 Traducción nuestra del original, donde Tillyard (1951) cita a Potts: “treats the situations that arise in society simply as moral or political problems, in the abstract and without reference to the idiosyncrasies of human nature” (p. 1).

ideológica y la tesis no están depositadas en un principio en la voz de un personaje entelequia, sino que surgen de personajes poco intelectualizados, que no trascienden a un plano analítico respecto de la acción, como si la tesis no estuviera sobreimpuesta, sino que surgiera “naturalmente” de las circunstancias.

Más tarde en esta pieza Sánchez introducirá una variante del procedimiento tan propio de su poética autoral; la “fusión de razas” tendrá más tarde un mentor y un comentador más intelectualizado que es Horacio: “...De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir” (p. 166). El hermano de “la gringa” releva a Próspero en la enunciación de la tesis, ya que el joven que fecunda a Victoria y también fecunda con su trabajo la tierra cultivada integra, hacia el cierre de la pieza, la imagen-emblema que es el soporte de la alegoría.

La ecuación trabajo-civilización-progreso económico es vista como predecible, realizable, como construcción ideológica solidaria con el planteo alegórico del texto, en un plano abstracto. Cuando Próspero reaparece en el acto IV anunciando “Soy el encargado de la trilladora, señor” (p. 165), el progreso en su estatus laboral no representa una verdadera sorpresa para el receptor. Esta escena y la anterior revierten simétricamente el final del acto I con una resolución “blanca” de comedia. Pero leída en clave de comedia negra, la tesis de la fusión de razas tiene un doblez y una objetivación analítica.

### **Controversia vs. conciliación**

LG presenta, según acordó buena parte de la crítica, una tesis conciliadora, sintetizada en el emblema de la unión civil (casamiento), del cultivo de la tierra y de la procreación.<sup>4</sup> El hijo de criollos Próspero se casará con la hija de gringos Victoria y su descendencia dará cuenta de la fusión de grupos culturales antagónicos.

Este formato alegórico, que traba y crea un sistema cerrado de referencias, tiene diversos puntos de fuga que se reconocen en tensiones que comienzan a diseminarse desde el acto I, se profundizan en el II, y no se integran a la resolución conciliatoria del final.

Varias escenas del acto I están al servicio de que los criollos entablen un comentario de lo ocurrido entre los miembros de la familia de Don Nicola, que aparece presentada en su persecución de unos objetivos de aprovechamiento eficiente de personas, tiempo y terrenos, al punto de incluirse ellos mismos entre los más sacrificados para el trabajo rural de la siembra. La voz enjuiciadora de los criollos es permanente, en un segundo plano de la acción, pero en turnos discursivos muy oportunos: “¡Pcha! Gringos desalmaos... Podridos en plata y haciendo trabajar a esas pobres criaturitas...” (p. 129). La extensión del término “gringo” se completa con este tipo de predicados a lo largo del desarrollo dramático. Más cercanos al aparte, estos juicios no están explicitados o disponibles para el matrimonio de Nicola y María, quienes, por el contrario, transforman su predicado sobre la indolencia del criollo en una recurrente arenga para presionar a los peones, o juzgar posteriormente a Próspero como pretendiente de su hija Victoria como “haragán” o “compadrito”.

En su ensayo paradigmático sobre la inmigración en la literatura argentina, Gladys Onega (1982) había observado en el episodio de los niños de la familia de Nicola, que sufren el frío de la madrugada, o se hieren ayudando a manejar el arado, que “descubre fugazmente que el enfrentamiento es económico y que la conducta es dependiente de la situación social excluido el origen nacional de los personajes” (p. 122), pero que desde el momento en el que se resuelve en la mirada tempranamente conciliadora de Próspero queda disuelta esa controversia, corroborando así que “no hay en la obra, por lo tanto, conflicto de clases polarizadas, sino posiciones culturales que podrán superarse” (p. 122).

---

<sup>4</sup> Para un análisis menos convencional de la pieza, véase Córdoba y Lusnich, 1999.

Sin embargo, esta escisión entre posiciones sociales, económicas y culturales no se extingue; las quejas mutuas entre inmigrantes y criollos son un comentario permanente, especialmente cuando las escenas costumbristas patentes transicionan el avance latente del romance de Victoria y Próspero. María, la esposa del chacarero Don Nicola, en su rol de fuerza conservadora del capital que el hombre planifica, cuenta miserablemente los «gastos inútiles», aludiendo tanto a la inversión en la hechura de ropa de su hija (“¿Para qué gastar plata, que cuesta tanto ganarla, si podemos coserlo nosotras mismas?”, Sánchez, 1952, p. 140) como en las atenciones ofrecidas a Cantalicio por un accidente que le costó la amputación de un brazo (“...Son un mes y medio que lo estamos cuidando y gastando la plata...”, p. 161).

Un acto que en la acción patente es mayoritariamente transicional, como el II, amplifica la tipicidad social de los juicios criollos-gringos y le permite a Sánchez poner en escena, en el espacio público de la fonda, ese debate netamente realista y de “teatro de ideas” acerca de las diferencias de clase que sustentan los aparentes prejuicios culturales. La situación informal (beber, jugar a las cartas) reúne arquetípicamente las instituciones sociales de la Argentina en proceso modernizador: el comerciante, el doctor y el sacerdote. La situación desviada permite dejar al descubierto los deberes sociales y la ética débil de estos personajes, cuando en una escena característica del teatro social al que aspiraba Sánchez, el médico se niega a atender a un enfermo mientras juega una partida de cartas, especialmente porque tomó el recaudo de averiguar que el enfermo no es el dueño de la estancia, sino un peón.

“Desde que un cristiano está enfermo, lo mismo es que sea rico como pobre” (Sánchez, p. 139), dice el paisano que se compadece de su par. Se trata no solo de una complicación de la escena costumbrista, sino de un significativo desvío respecto del planteo ideológico “arcaísmo vs. progresismo” que llevaba adelante el texto a través de la voz de los inmigrantes chacareros. La escena deja de ser trivial y resulta reveladora de cómo se fracturan los discursos para filtrar consignas ajenas a la tesis fácilmente atribuible a la “cultura oficial”.<sup>5</sup> En este sentido, vuelve a revertir el punto de vista y lo devuelve a los criollos, sumamente sensibles a los saldos injustos de la modernización.

El texto produce unos momentos de impugnación de las nuevas condiciones deshumanizadas producidas por la modernización. Hace hincapié en el empleo sobrehumano —o subhumano— de fuerzas, desde los niños inmigrantes hasta el peón y los patrones; aunque cante al mito civilizatorio por excelencia, la explotación agrícola del campo, no se remite a los resultados (riqueza cerealera, empleo especializado, tecnología, población del territorio) a la manera de otros textos para los que el campo multiplica casi mágicamente la semilla y los frutos. Piénsese en *¡Maula!*, de Otto Miguel Cione, novela transformada en texto dramático en 1902, o en los cuentos de Godofredo Daireaux, especialmente en Los milagros de la Argentina, publicados sueltos entre 1906 y 1907 en *La Nación*.

Otra acepción del “volverse gringo”, entonces, no remite a la cultura sino a conflictos de clase. Por este motivo resulta revelador de la palabra final de Cantalicio, cuando el conjunto de los personajes confluye en el movimiento reconciliador de la pareja Victoria-Próspero, bendecida por el trabajo y el futuro hijo, y él produce un movimiento contrario, de objeción: “Con los gringos... en la perra vida... ¡Con la gringa y gracias!” (Sánchez, 1952, p. 166). La reconciliación cultural se quiebra con una excepción. Cantalicio expresa lo que queda afuera de los límites cerrados de la alegoría y del final feliz.

---

<sup>5</sup> La atribución negativa de Sánchez como vocero de la sociedad oficial alude a la tesis de David Viñas (1996), que representa en este sentido, y simplificando la cadena numerosa de lecturas críticas del teatro de Sánchez, la antítesis de la propuesta por Ricardo Rojas, ya citada. Precisamente, Viñas cristaliza una imagen del autor uruguayo: “en la década de 1900 a 1910, Sánchez comenta dramáticamente —aunque sin una conceptualización estructurada— la ideología del grupo gobernante. Y este grupo gobernante declara ser liberal” (p. 65)

## Poseyentes y poseídos

El relevo de voces que enunciará la tesis como alegoría reconduce los elementos de la primera parte de la obra hacia una corroboración del *statu quo*, que si bien representa la ideología conservadora del género tradicional, en esta pieza se inclina hacia lo que la comedia negra señala: no todo está bien, el *statu quo* no es el punto final al que se llega luego de resolver todos los conflictos. Habría que preguntarse, entonces, cuáles son —estrictamente— los conflictos que se resuelven en el marco de la acción dramática.

En el acto III comienzan unos movimientos enunciativos que desplazan las voces del conflicto; durante este acto se producirá el relevo de las voces de la primera generación por las de la segunda; Horacio reemplazará al padre y comenzará a entonarse en sintonía con Próspero. Solo que en el primero, hermano cómplice de Victoria e hijo comprensivo, se concentrará el rol de personaje embrague; producirá lo que en términos de Ubersfeld (2004, pp. 88-89) es un tropo comunicacional: lo que enuncia cobra pertinencia y relevancia plenas más allá del destinatario inmediato en el mundo de la ficción. Así, cuando asegura a Cantalicio que “...no tenga pena... que esto es para bien de todos” (Sánchez, 1952, p. 155), la superación del trance doloroso queda garantizada.

También resulta tolerable, bajo su ala interpretativa, la trascendencia del sentimentalismo romántico que deriva la simbología del fin desde el ombú —derribado finalmente— a Cantalicio, amputado pero renacido emocionalmente bajo los cuidados de Victoria. Nicola refuerza la asociación entre el árbol inútil para la racionalidad instrumental y la poesía: “... no sirve más que pa que le hagan versitos de Juan Moreira” (p. 156). La disputa desplazada repone esa alianza ideológica entre el romanticismo social del bandido Juan Moreira y el romanticismo sentimental de su hermano Ricardo, el posible autor de los “versos”. Este episodio, que lleva a la superficie la polémica entre Realismo y Romanticismo en términos de posiciones del autor, indica que la controversia en el orden del conflicto dramático no se resuelve sentimentalmente.

En el trámite por el cual los elementos dramáticos se instalan en la lógica de la comedia, Horacio reconduce los términos, y de alguna manera “le da la derecha” a su padre. Probablemente porque, como propone Bentley, “En la tragedia, pero de ningún modo en la comedia, el instinto de autoconservación es abolido” (1992, p. 280).

Horacio, como personaje delegado, también contribuye a una nueva inversión de la idealización romántica, pero bajo la mecánica materialista de la comedia. En la afectividad alta (la de poéticas serias como la tragedia), la autoconservación es amor a la vida, pero en la afectividad baja (de la comedia) la autoconservación implica codicia y porfía, “la posesión es el hecho último” y la segunda es indispensable para que los hombres sobrevivan, aclara Bentley (pp. 282-283). Así como Nicola había acusado a Próspero en el acto I: “Te gustaría, ¿eh?, casarte con la gringa para agarrarla la platita...” (Sánchez, 1952, p. 134) y ligaba el conflicto económico en el amoroso para entramarlos como dos caras de una misma pelea por la propiedad, Horacio retoma con una nueva autoridad en el final: “Ahí la tenés a Victoria. Supongo, Próspero, que nos harás gratis la trilla” (p.166). Aunque aparezca en un tono jocoso, Horacio antes de anunciar la tesis resuelve, de acuerdo con los criterios materialistas de los que había tomado distancia, la transacción Victoria/trabajo. También en esa falta de compromiso sentimental está marcado el estatus diferencial de este personaje respecto del núcleo familiar Victoria (hijo)-Próspero-Cantalicio que se consolida en el final. La relación, de alguna manera, se retrotrae a los términos de transacción que le interesaban a Nicola, suavizados y más diplomáticos en el hijo profesional, educado en Buenos Aires.



## Objetos de comedia – Observaciones finales

El desenlace afortunado corrobora la construcción ortodoxa de LG como comedia en la dinámica de su acción dramática, pero no cierra su dimensión semántica. La alianza matrimonial legítima entre los personajes emblemáticos Próspero/Victoria, reforzados por la simbología onomástica, son una suerte de *shifter* u operador para hacer objetiva una tesis encriptada en la alegoría que, lejos de quedar fijada, forma parte de la dinámica mutante e inestable de la comedia: “Los finales felices son siempre irónicos (como todo lo que es feliz en las comedias)” (Bentley, 1992, p. 278).

La comedia negra o —siguiendo a Bentley, la dimensión irónica de la comedia— apuesta a la heterogeneidad discursiva, produce fracturas de sentido para que algo no dicho surja entre los resquicios de la simbología explícita. Intentar reducir esa carga irónica también implica descuidar la complejidad que en ese momento histórico asumía la cuestión misma de la integración del inmigrante, atravesada por posturas nacionalistas de asimilación o cosmopolitas, de respeto a la diversidad (Bertoni, 2001).

Cantalicio, un gaucho viejo que representa en la pieza el orden criollo perimido, no solo no desaparece de la escena, sorteando las amenazas de muerte que se le presentaron, sino que por añadidura conserva la voz y se ríe, no tanto de las alianzas interétnicas o interculturales, sino de la trascendencia nacionalista (y seria) de ese hecho. Tal vez así se entiendan tanto el sentido polémico de la pieza como el valor simbólico que se aloja en su llamativo nombre propio, pleno de resonancias ligadas a la difusión de su verdad.

## Referencias bibliográficas

- BENTLEY, ERIC. *La vida del drama*. México: Paidós, 1992.
- BERTONI, LILIA ANA, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- CILENTO, LAURA, “Biografía y testimonio en la historia teatral. El caso de Florencio Sánchez”. En Sikora, Marina, y Martín Rodríguez (eds.) *Pensar la escena. Homenaje a Osvaldo Pellettieri*. Buenos Aires, Corregidor, 2013, pp. 179-192.
- CÓRDOBA, ARMIDA Y ANA LAURA LUSNICH, “Presencia y funcionalidad del inmigrante italiano en la obra de Florencio Sánchez”. En Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura/Galerna, 1999.
- D’ANGELI, CONCEITTA Y GUIDO PADUANO, *Lo cómico*, Madrid, Machado Libros/Visor, 2001.
- DUBATTI, JORGE, “El sistema de ideas del nacionalismo en los ensayos y el teatro de Ricardo Rojas”. *Teatro Celcit*, N.º 24, noviembre 2003. Disponible en línea: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/18/24/> [Consulta: 1 de mayo 2026]
- GIUSTI, ROBERTO, *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*, Buenos Aires, Justicia, 1920.
- ONEGA, GLADYS, *La inmigración en la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Paidós, 1990.
- ROJAS, RICARDO, “Estudio sobre el teatro de Sánchez”. En *Moneda falsa*, Buenos Aires, Quetzal, 1953, pp. 11-31.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, “La gringa”. *Caras y Caretas*, 21 de noviembre de 1904.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, “La gringa”. En *Teatro completo*. Buenos Aires, Claridad, 1952.
- TILLYARD, EUSTACE MANDEVILLE WETENHALL, *Shakespeare’s Problem Plays*. Londres, Chatto & Windus, 1951.
- UBERSFELD, ANNE, *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna.
- VIÑAS, DAVID, “Florencio Sánchez y la revolución de los intelectuales”. En *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996, pp. 51-67.

# FLORENCIO SÁNCHEZ Y SUS CONTEMPORÁNEOS EN MÉXICO: POÉTICAS Y POLÍTICAS DEL DRAMA SOCIAL

Luis Conde  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM  
[luis.conde7@gmail.com](mailto:luis.conde7@gmail.com)

En el prefacio a una selección francesa de obras de Florencio Sánchez, Enrique Díez-Canedo menciona que, “para encontrar un autor dramático comparable” a este autor en el continente americano, habría que llegar hasta Eugene O’Neill.<sup>1</sup> El autor anónimo del texto donde se encuentra dicha cita agrega que esto se extendería a otros dramaturgos norteamericanos entre los años 40 y 60 del siglo XX. Me pregunto a partir de qué elementos se puede establecer un paralelo entre la obra de Sánchez y la de otros autores. De inmediato saltan dos aspectos, el que toca a su factura literaria y su potencia teatral, que en conjunto asumiremos como parte del “drama poético”, y correlativo a ello, a las realidades allí retratadas que, desde un hilo argumentativo, entenderemos como “dramas sociales”.

Respecto al primer sentido, la frase de Díez-Canedo pareciera incuestionable. Él mismo reconoce el “genio personal” de Sánchez, calificando a sus piezas como “obras maestras”, a lo que podríamos sumar las consideraciones de la historiografía respecto a la profundidad psicológica de sus personajes, los registros del lenguaje y la formulación de las situaciones por las que estos atraviesan, de lo que se resume una singular capacidad para representar la vida en términos individuales y sociales. En tal sentido, y al menos en México, un parangón de tal calidad dramática se encuentre en *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, escrita en 1938 —un año antes de la frase que aquí referimos—, publicada en 1943 y estrenada en 1947.

Pero en lo que respecta a lo representado, es decir, a los conflictos personales y los dramas sociales, no tendríamos que ir tan lejos, ni en lo temporal ni en lo geográfico, para reparar —en términos generales y aun con sus muchas diferencias— en procesos compartidos por diversos territorios latinoamericanos entre los siglos XIX y XX. Hablamos de la construcción de los Estados-Nación y sus reconfiguraciones intra territoriales, así como de las disputas políticas entre diversos grupos sociales, dadas por ejemplo, a partir de migraciones, de las tensiones entre la vida rural y la incipiente emergencia de las ciudades modernas, de los cambios generacionales y sus marcos ideológicos, entre el conservadurismo tradicionalista y el pensamiento liberal,<sup>2</sup> pero también, de las condiciones comunes de injusticias y desigualdades para una buena parte de las poblaciones, con sus consecuentes movimientos de resistencia.

En el contexto cultural en cada territorio, y con la influencia de modelos literarios provenientes de Europa, tales procesos históricos y condiciones sociales fueron inscritos en obras teatrales. Con ellas, sus autores, no obstante un cierto aislamiento en sus respectivos lugares, como si pensáramos en islas que conforman un archipiélago, se posicionaron política e ideológicamente en tanto sujetos activos, registrantes y dinamizadores de la conciencia social. Desde este marco abordaré cuatro obras de indudable dimensión política: *El desalojo* (1906) y *Moneda falsa* (1907), de Florencio Sánchez, así como de dos autores mexicanos que le fueron contemporáneos, *La sirena roja*, de Marcelino Dávalos (1908) y *Verdugos y víctimas*, de Ricardo Flores Magón (1917-1918).

---

1 Díez-Canedo, Enrique. “Préface”, en *Sánchez, Florencio, Théâtre choisi*. Traduit de l’espagnol por Max Daireux. Paris, Institut International de Coopération intellectuelle, 1939, referencia bibliográfica obtenida de Sánchez, Florencio, *Teatro*. Tomo I. Colección de clásicos uruguayos. Vol. 121. Selección y prólogo de Walter Rela, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1967, p. LXXIV. [en línea]. [https://dn790000.ca.archive.org/0/items/SanchezFlorencioTeatrov1/SanchezFlorencio\\_Teatrov1.pdf](https://dn790000.ca.archive.org/0/items/SanchezFlorencioTeatrov1/SanchezFlorencio_Teatrov1.pdf) [Consulta, mayo 2025].

2 Es necesario advertir en las diferencias entre aquel sistema y el que ahora enarbola la “libertad” para promover el odio y los encarnizados efectos de la macroeconomía en beneficio de unos cuantos.

El objetivo de este escrito radica en una aproximación a las trayectorias y los marcos ideológicos de los autores, a las problemáticas sociales puestas de manifiesto en sus obras, así como una visita a sus mecanismos de representación, particularmente en lo que toca a sus personajes, estructuras dramáticas y espacios diegéticos; esto, con el fin de realizar un microanálisis sobre cómo la noción de “drama social”, aportada por las investigaciones antropológicas de Víctor Turner, opera en tales dramas poéticos, y a su vez, de qué manera estos no sólo se constituyeron como medios expresivos, y menos aún de mero entretenimiento, sino desde la intención de incidir en sus respectivas realidades.

### **Perspectivas del drama social**

Los autores que aquí analizamos dejan ver posicionamientos ideológicos similares en sus obras y marcos sociales. La filiación más clara la encontramos entre Florencio Sánchez y Ricardo Flores Magón, quienes compartieron una conciencia política y social desde el anarco socialismo. De Florencio Sánchez, sabemos de su participación desde 1897 en “Sociedades de Resistencia” como el Centro Internacional de Estudios Sociales, de la mano con intelectuales y obreros de Montevideo —donde representó *Puertas adentro*, una de sus primeras obras teatrales—,<sup>3</sup> también, de las relaciones entre el autor y esta organización con círculos anarquistas como “Aurora” (Muñoz, 2010, p. 50), además de sus colaboraciones con la “Casa del Pueblo” de Montevideo, de la cual fue miembro fundador en 1900 (p. 10, p. 12), y con la de Rosario, en la cual participó en el contexto de una huelga en 1901 (pp. 22-25). Ricardo Flores Magón es un referente fundamental para la historia política en México, por su labor como ideólogo, como escritor y participante de la lucha armada. Fundador del Partido Liberal Mexicano en 1905 (Del Río, 1997: 39), impulsaría la rebelión contra la dictadura de Porfirio Díaz, a su vez, inspiradora de movimientos obreros y mineros como el de Cananea que, por su parte, desencadenarían en la Revolución Mexicana, la cual iniciaría en 1910, año de la muerte de Sánchez. Su actividad política le implicó una constante reclusión en cárceles de México y Estados Unidos, encontrando la muerte en una penitenciaría federal de Kansas.

Ambos autores también comparten su activismo político colaborando en publicaciones periódicas ligadas al pensamiento anarquista. En 1893 Ricardo Flores Magón participa del periódico “El demócrata” (Del Río, 1997, p. 31), así como de las revistas estudiantiles “El Ideal” y “El azote”; mientras que para 1897, Florencio Sánchez escribe en “El combate”, periódico producido durante el alzamiento armado del Partido Blanco, guiado por Aparicio Saravia, donde figuró como alférez (Vidal, 2024, p. 108). En 1900, por invitación de Alberto Ghirardo, connotado anarquista argentino, se integra a la revista “El Sol” (Muñoz, 2010, p. 26), publicando textos como las “Cartas a un flojo” y sus “Diálogos de actualidad” (pp. 8-9), algunos de los cuales también presentaría en la “Tribuna Libertaria” (pp. 58-60). En ese mismo año, los hermanos Magón sacaban a la luz la primera época del periódico “Regeneración”, cuyos lemas serían “Periódico jurídico independiente” y “Periódico independiente de combate” (Del Río, 1997, p. 31, p. 102), y en julio de 1902 iniciarían con el semanario de tono satírico “El hijo del Ahuizote” (p. 39, p. 102); mientras tanto, en junio de ese año Sánchez se desempeñaba como miembro fundador de “La Época”, donde publicaría otra de sus primeras obras, *La gente honesta*, prohibida el día de su estreno (Muñoz, 2010, p. 25). Más tarde, Sánchez participaría en otros medios impresos del mismo talante ideológico, como en los periódicos “La protesta humana” (1901) y “La protesta” (1909) —“el ya más que celebre cotidiano anarquista bonaerense”— (p. 35, p. 50), mientras que en 1907 Flores Magón publicaba el periódico “Revolución” (Del Río, 1997, p. 102).

---

3 Véase la “Noticia preliminar”, en Sánchez, Florencio, *Teatro*. Colección Literatura Latinoamericana, Habana, Casa de las Américas, 1963, p. VII.

En la vida y obra de Marcelino Dávalos también hallamos una relación directa entre teatro y política. Estudió abogacía pero, además de aquellos dos ámbitos, se dedicó al periodismo, a la música, la escritura de cuentos y a la poesía. Como Flores Magón, publica en “El demócrata”, así como en las revistas “Azul”, “Moderna” y “Savia Moderna”, interesadas en la corriente modernista y simbolista (Merlín, 2011, p. 17, p. 31). Partidario de la Revolución y allegado en algún momento al activismo de Flores Magón (pp. 25-26), eventualmente se decantó por la política institucional. Derrocado el gobierno de Porfirio Díaz es electo diputado durante el gobierno de Francisco I. Madero, pero al caer éste ante el traidor Victoriano Huerta, es arrestado y después desterrado (Del Río, 1997, p. 57). Ya durante el gobierno de Venustiano Carranza, vuelve a México en 1916, a partir del cual vuelve a sus labores como diputado, participando de la Constitución Mexicana de 1917 (Merlín, 2011, p. 31), año en que también escribiría su “Monografía del teatro” (Del Río, 1997, p. 57).

### Poéticas del drama social

En lo que toca a la escritura dramática, hablamos de obras que ya planteaban signos de localía respecto a las problemáticas sociales en sus respectivos territorios, y en tal sentido, rasgos identitarios de sus personajes, el habla de cada contexto y espacios diegéticos representativos para los sectores populares de la población. Tales obras también manifiestan una toma de distancia respecto a los modelos más populares de su tiempo, el de la zarzuela y el denominado género chico, como el sainete criollo, además del gauchesco en La Plata, y del teatro de tandas y de revista en México, allegándose en cambio a nuevas formas del drama europeo, como veremos, en algunos casos con respecto al naturalismo y en otros con influencias del romanticismo y el simbolismo.

*La sirena roja*, escrita por Marcelino Dávalos en 1908, fue publicada por primera vez en 1916 como parte de una compilación de cuentos del mismo autor, titulada *¡Carne de cañón!* La obra aborda las condiciones inhumanas que vivían los presos políticos en el penal del Estado de Quintana Roo, nombrado en aquellos tiempos como “la Siberia mexicana”, y el cual Dávalos conoció trabajando como asesor militar (Del Río, 1997, p. 53, p. 57; Merlín, 2011, p. 32). Dicha prisión se presenta como una sinécdoque de las circunstancias sociales en las que sobrevivía la mayoría de la población durante aquellos años. Para Socorro Merlín, quien ha producido una exhaustiva investigación sobre este autor, la obra “trata de los deseos de libertad y democracia de un pueblo que ha soportado durante treinta años la explotación y el poder ejercido por una sola persona” (Merlín, 2011, p. 35). Desde esta alusión a la realidad, al final de la historia interviene el personaje de la sirena como figura mesiánica que salvará al subyugado pueblo mexicano. Por otra parte, en esta obra se aprecian las características de lo que Marcela del Río refiere como “texto anfíbio”,<sup>4</sup> para este caso, en una mezcla de estilos entre el Romanticismo y el Simbolismo. Entre los diecinueve textos dramáticos de Dávalos, es justo *La sirena roja* la que no llega a estrenarse en vida de su autor, debido a su crítica contra la dictadura porfirista, así como por su modelo dramático alejado de los cánones de aquel momento en México.

Ricardo Flores Magón escribe *Verdugos y víctimas* entre 1917-1918, además de su otra obra teatral, *Tierra y libertad* (1915) estando preso en los Estados Unidos (Del Río, 1997, p. 68). La primera de ellas, de particular interés para este escrito, trata sobre el proceso de concientización y emancipación de dos jóvenes, Isabel y José, quienes sistemáticamente afectados por distintos agentes del poder gobernante, emprenden la lucha revolucionaria. La obra antecede al drama épico de Bertolt Brecht en una relación

---

4 “He llamado así a los textos que, pareciendo caminar por el derrotero de un modelo, se descubre que van navegando simultáneamente sobre otro modelo de índole diferente, por lo que parecen caminar y navegar sobre medios superpuestos al mismo tiempo: sobre dos poéticas o sobre dos géneros o sobre dos civilizaciones. Este tipo de textos es frecuente dentro del teatro de la Revolución Mexicana, especialmente cuando la meta de los dramaturgos era, más que artística, política”. del Río, Marcela, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1997: p. 18.

que Marcela del Río refiere como una “intertextualidad teórica” (p. 69). Entre los elementos coincidentes destacan su “raíz en un discurso filosófico-político socialista”, la trama organizada en episodios —donde Magón le “anticipa fundamentalmente”— y el silogismo en los diálogos (pp. 70-71); también, la utilización de recursos para el “rompimiento” de las convenciones escénicas en un ejercicio de acentuación liminal, por ejemplo, en una didascalia hacia el final de la obra donde indica que “voceadores profesionales, que entrarán al teatro gritando por la calle, de modo que se dé la más vida impresión de realidad”, repartan entre el público “El Globo. El gran diario de Patria”, así como con la interpretación de “La Paloma” (canto nacionalista mexicano) y el del himno anarquista “El hijo del pueblo”. A esto se suma la meta teatralidad —allí asentada en una operación autorreferencial—,<sup>5</sup> y principalmente, el reconocimiento de los problemas expuestos en un tránsito de lo personal a lo colectivo, con los cuales damos cuenta del camino de consciencia de sus protagonistas, de su lugar inicial como víctimas a la acción libertaria.

En las obras aquí visitadas de Florencio Sánchez, *El desalojo* (1906) y *Moneda falsa* (1907), nos encontramos con la vida diaria en dos micro territorios (el del conventillo y el de un almacén de bebidas) para dar cuenta de los problemas de Indalecia y de Antonio Almada (conocido como Moneda Falsa), respectivamente. La primera trata de un desalojo enmarcado en una serie de circunstancias adversas para su protagonista, como la del accidente de su esposo, así como la indolencia ejercida bajo la presión social de su padre, de las vecinas y la encargada del lugar, entre otros personajes. Por otra parte, en *Moneda falsa*, se nos presentan condiciones de vida que parecieran ya asignadas al personaje principal, un estafador que carece de oportunidades para encontrar un mejor lugar en la sociedad. En medio del tedio y la falta de horizontes, tienen lugar elocuentes gestos sobre los fenómenos migratorios y los problemas de convivencia en ese ámbito social. En ambas obras se evidencia una visión determinista, proyectada en situaciones que desbordan la voluntad de sus personajes y el maltrato sistémico entre ellos, a su vez, desprovistos de panoramas de vida más alentadores. El final en cada protagonista resulta aflictivo, para Indalecia, la pérdida de su hogar y su familia; para Antonio, la decepción amorosa ante la traición de Carmen, obligada por su esposo a adjudicarle un crimen que no cometió.

### Dramas sociales y dramas poéticos

Victor Turner (1974) explica que los “dramas sociales” dan comienzo “cuando el pacífico modo de vida social ordenada, regulada por normas, se interrumpe por la *transgresión* de una ley que regula uno de los aspectos básicos de la convivencia” (p. 92),<sup>6</sup> lo cual conduce a un estado de crisis manifiesto en “episodios públicos de irrupción tensional”; se trata de “unidades de procesos inarmónicos que surgen en situaciones de conflicto” que a su vez se componen de “cuatro fases de acción pública —las cuales atenderemos más adelante con relación a las obras aquí analizadas—: 1) “Una quiebra de las relaciones sociales”; 2) la crisis, “un momento de peligro y suspenso en el que se revela el verdadero estado de las cosas, en el que es menos fácil usar máscaras”; 3) la acción de desagravio que busca “limitar la extensión de la crisis” a través de “mecanismos de ajuste y reparación”; 4) “una reintegración del grupo

5 “Juez.- (*Furioso*) ¿Es usted anarquista? / José.- Soy amigo de la justicia, de la justicia humana, de la justicia que no está escrita en los códigos, de la justicia que prescribe que todo ser humano tiene el derecho de vivir sin explotar y sin ser explotado, sin mandar y sin ser mandado / Juez.- (*A los gendarmes*) Este hombre es magonista. ¡Regístradlo! (*Los gendarmes se echan sobre José y lo registran*) / José.- (*Indignado*) No soy magonista: soy anarquista. Un anarquista no tiene ídolos (*Los gendarmes no encuentran más que un periódico doblado, que entregan al juez*)”. Se trata del periódico *Regeneración*. Flores Magón, Ricardo, *Verdugos y víctimas*, en Río, Marcela del, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1997, p. 373.

6 Turner, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Press, 1982, p. 92, citado por Reyes Palacios, Felipe, “Prólogo” a Schechner, Richard, *Breve introducción a la teoría de las performances*, México, UNAM, 2023, p. 10.

social perturbado o del reconocimiento social y la legitimación de un cisma irreparable entre las partes en disputa”. Por otra parte, nos referimos al “drama poético” como un constructo teatral que,<sup>7</sup> siguiendo ciertos procedimientos y modelos de su tiempo histórico, representa o imita lo humano en diferentes grados de distancia ontológica, fundada en primera instancia entre un ente representante y otro representado, y a su vez, entre estos y sus espectadores (Dubatti, 2011, pp. 39-43).

Las indagaciones de Turner respecto a las metáforas de “devenir” y “drama” aplicadas a unidades procesuales de la vida social mediante relaciones entre un “sujeto principal” y un “sujeto subsidiario” (Turner, 1974),<sup>8</sup> encuentran ciertas correspondencias con las operaciones internas del “drama poético”, y en tal sentido con las obras que aquí analizamos. Si, aún desde sus variables en la aplicación de diferentes modelos, entendemos el fenómeno dramático en tanto reproducción imitativa; tomando las propuestas de Max Black, recuperadas por Turner, podemos discernir que el personaje representante (habilitado por el intérprete), es decir, un ente “subsidiario”, deviene de otro agente, el representado o “sujeto principal”, un “arquetipo conceptual” (tomando de nuevo los términos de Black) que, en este caso proveniente de la realidad social o cultural, es de abstracción más abierta y, desde esa condición inicial, no del todo asible en términos de su legibilidad. Respecto a las obras aquí visitadas, se trata entonces y en primera instancia de formulaciones poéticas que expresan y enuncian un cuerpo de representatividades sociales en marcos de crisis, pero también nos lleva a pensar en una operación inversiva, donde el “sujeto subsidiario” del drama poético (el personaje) busca influir en el “sujeto principal” proveniente del drama social (un potencial espectador).

Por ejemplo, esto es ostensible en *La sirena roja* con el subtítulo de “Profecía dramatizada en un acto”, además de las situaciones allí expuestas entre el pueblo y sus opresores, ubicadas en espacios que también eran de conocimiento público; de igual manera, esto tiene lugar con los dos protagonistas de *Verdugos y víctimas* (Isabel y José), quienes, luchando por la emancipación, expresan los deseos de un sujeto colectivo representado (el pueblo), al tiempo que pretenden influir en él para invitarle a transitar —en términos de Turner— de una unidad procesual a otra, de la crisis a la acción restaurativa, de su ser víctima a su ser revolucionario. De estas operaciones destaca que tales personajes tengan una misión inspiradora respecto a la búsqueda de otras realidades, socializadas por sus autores mediante el teatro de manera consecuente con sus actividades políticas.

## Personajes

Para abonar al análisis de las relaciones entre “dramas sociales” y “dramas poéticos” es de utilidad reparar en sus respectivas relaciones silogísticas.<sup>9</sup> En las obras de Dávalos y Flores Magón, éstas se encuentran en las situaciones de conflicto entre bandos de personajes según sus respectivos roles sociales y formas de nominación, y de allí, en los diálogos a manera de disertaciones, de los cuales se

---

7 En el marco de los estudios del performance, y en diálogo con las investigaciones de Turner, Richard Schechner articula su propia nominación desde el concepto de “dramas estéticos”. Sin profundizar aquí sobre las implicaciones teóricas desarrolladas por este connotado investigador, autor, director y editor, para el contexto de este escrito he optado por la de “drama poético”, en consideración de que los “dramas sociales” también pueden implicar procedimientos estéticos.

8 Max Black señala cuatro tipos de interacción en los conjuntos metafóricos: “1. Una afirmación metafórica posee dos sujetos distintos, uno principal y otro ‘subsidiario’ [...] 2. Estos sujetos se deben considerar mejor como ‘sistemas de cosas’, más que como elementos [...] 3. La metáfora trabaja aplicando al sujeto principal un sistema de ‘implicaciones asociadas’ características del sujeto subsidiario [...] 4. Estas ‘implicaciones’ consisten habitualmente de lugares comunes acerca del sujeto subsidiario”. En Turner, Victor, “Dramas sociales y metáforas rituales”, *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Traducción de Carlos Reynoso, Ithaca, Cornell University Press, 1974. [en línea]. [https://www.academia.edu/37265437/Turner\\_dramas\\_sociales](https://www.academia.edu/37265437/Turner_dramas_sociales) [Consulta, junio de 2025].

9 En primera instancia, podemos entender el silogismo desde los marcos de la lógica y la retórica en tanto estrategia para la conformación de disertaciones persuasivas que, a partir de ciertas pruebas o argumentos lógicos (epiquerema, o silogismo desarrollado), busca convencer al público sobre determinados posicionamientos. Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, España, 2021, p. 127, p. 171.

desprenderá la síntesis de sus respectivos finales. En términos generales, hablamos de una operación donde el pueblo y el personaje mitológico, en confrontación con los poderes fácticos, emprenden la lucha revolucionaria. De manera particular, en *Verdugos y Víctimas* atestiguamos, por un lado, a Isabel (la joven víctima que eventualmente encontrará su carácter revolucionario), Juana (su madre enferma, quien muere por falta de atención médica) y José (el joven anarquista), así como los Obreros, los Mendigos y los Rebeldes, frente a personajes como el Doctor, el Juez, los Catrines, los Gendarmes y el General. Tales procedimientos se acentúan en *La Sirena Roja*, donde todos los personajes son nombrados por su lugar social. Por un lado, La Niña, El Padre, Un moribundo o Un obrero, y por otro, El Militar, El Soldado, El Comandante o Un Vejete, “un verdadero esqueleto forrado de arreos militares [...] recubierto de oropeles, cintas y águilas”, en clara alusión al dictador Porfirio Díaz. De manera excepcional, destaca en esta obra la ya referida aparición de la sirena roja (cuya simbología en el color puede estar relacionada con aspectos ideológicos y el entorno de violencia imperante en ese lugar de destierro, a su vez, metáfora de la situación en el país); una figura de carácter apocalíptico externa a las condiciones de opresión, al mismo tiempo socialista que cristiana, que emerge del mar para anunciar tiempos de libertad.

Correlativo a esto, traemos de nuevo las afirmaciones de Roland Barthes (1993) respecto a que no todo silogismo contiene necesariamente una lógica argumentativa, para lo cual se requiere construir verosimilitud (p. 126, pp. 168-169). Esto es correspondiente con la naturaleza anfibia aquí señalada sobre estas dos obras, las cuales acuden a elementos del Realismo, fundamental por lo que toca a las realidades allí retratadas, pero también al Romanticismo y el Simbolismo (este último en el caso particular de la obra de Dávalos). La hibridación entre estilos permite el uso de distintos recursos como la hipérbole, la narrativa novelada, el “rompimiento” y la organización por cuadros, que a su vez llevan a la consolidación dialéctica, según el posicionamiento político e ideológico de cada autor.

En las obras de Florencio Sánchez encontramos una operación similar respecto a las contraposiciones y formas de nominación entre los personajes. En *El desalojo*, dichas tensiones se evidencian entre Indalecia y Genaro con respecto a la Encargada, el Periodista y el Comisario, y en *Moneda falsa* con el protagonista frente a Reyes (el dueño del almacén), el Oficial y un Comisario. Los nombres de pila evidencian la dimensión particular de cada individuo respecto a otros que se distinguen por la agencia de su rol social. Si esta contraposición de bandos es evidente con los personajes, no sucede así con las situaciones construidas entre ellos, por lo que es posible pensar que el silogismo dramático en las obras de Sánchez se encuentra truncado.<sup>10</sup> Coherentes con el modelo realista, nos dejan ver la crudeza de los contextos allí expuestos, la progresiva decadencia del día a día que desembocará hacia finales poco alentadores y no obstante abiertos como parte de su propio proceso. Se trata de dramas poéticos que, como reflejos del drama social, no rebasan los límites de su propio sistema. Desde esta otra dialéctica, la representación, más que un imaginario, habilita un “mirador” que pone de manifiesto las crisis sociales. Esta tendencia positivista a retratar, o mejor dicho, capturar, en un sentido más fotográfico que pictórico, toma la realidad como objeto de análisis para llevarlo al teatro. Allí tiene lugar la auscultación social, cultural y psicológica de los personajes y sus situaciones, y en tal sentido, de sus espectadores. Las formulaciones silogísticas aquí revisadas son coincidentes con las preguntas, reflexiones y posicionamientos de los personajes sobre sus circunstancias de vida. Se trata de frases que, entre otras,

---

10 Al silogismo truncado “se lo define no por el contenido de sus premisas sino por el carácter elíptico de su articulación: es un silogismo incompleto, un silogismo abreviado [...] se puede suprimir una de las dos premisas o la conclusión: es, pues un silogismo truncado por la supresión (en el enunciado) de una proposición cuya realidad parece incuestionable a los hombres, y que por esta razón es simplemente, ‘guardada en la mente’”. Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, España, 2021, p. 170.

de cierta manera expresan la tesis de cada autor; proyecciones del drama social que a manera de testimonios, toman cuerpo hacia la historia/escenario y el lector/espectador.

### *El desalojo*

Indalecia. ¡Son tan malos! [...] Son pobres como yo, tienen hijos como yo, y maridos que trabajan expuestos a que los destroce una máquina o caerse de un andamio; y en vez de pensar un poco que podrían verse en mi caso mañana o pasado, se ponen a la par de la otra para mortificarme. Y todo por adularla, ¡nada más! ¿Usted cree que ha habido uno solo en esta casa capaz de ofrecerme un poco de caldo para la nena? No, señor; prefieren tirar las sobras por el caño.

### *Moneda Falsa*

Carmen. (Sirviéndolo.) ¿Se puede saber que tenés? Moneda. Te he dicho que estoy muy aburrido. Carmen. Ándate al teatro.

Moneda. Y muy estrilao.

Carmen. Eso es otra cosa. ¿Qué te han hecho? Moneda. Nada.

Carmen. ¿Y entonces?

Moneda. Muy rabioso con esta vida. No puedo más... Carmen. Dejala. Nadie te obliga.

Moneda. Dejala, dejala. Eso se dice. Ya la dejo. ¿Qué hago ahora? ¿Pa qué sirvo?

### *Verdugos y Víctimas.*

Tres momentos del devenir de Isabel que ejemplifican la procesualidad del drama social durante la obra.

1.

Isabel. [...] Ni un pedazo de pan, ni de carbón. ¡Dios mío! ¿Por qué abandonas a tus hijos? ¿Por qué yo que trabajo hasta agotar mis fuerzas carezco hasta de lumbre para hervir una taza de té? Perdóname, Padre Eterno, pero a veces llego a dudar de que existas, porque si eres todo bondad, ¿por qué no se hace sentir tu bondad? ¿No hay muchos niños que tiritan de frío y lloran de hambre?

2.

Isabel. ¡Pobres hermanos míos, tan buenos, tan abnegados! [...] ¡Qué fe tan grande era la suya en el movimiento de la Revolución! ¡Con qué entusiasmo leían las proclamas de los caudillos que convocaban al pueblo a la rebelión con promesas ardientes de libertad y de bienestar para los trabajadores! Y yo me pregunto a veces: ¿de qué ha servido tanto sacrificio? Mis hermanos muertos; cientos de miles de trabajadores muertos, y el bienestar no existe; no hay más que miseria y opresión: lo mismo que antes, lo mismo que siempre.

3.

Isabel. (Levanta la mano y se impone el silencio). Compañeros: [...] Si queremos ser libres, debemos acabar con las causas de todos nuestros males: la propiedad privada, haciendo de todo cuanto existe la propiedad de todos, pero haciéndolo nosotros mismos. [...] ¡Viva la expropiación para el beneficio de todos! (Todos contestan: ¡Viva!) ¡Muera todo el gobierno! (Todos contestan: ¡Muera!)

### *La sirena roja*

El anciano. Por más de treinta años les impuse mi voluntad... han sido míos... ¡Sólo míos...!

La sirena roja. Por una natural reacción serán de todos menos tuyos de hoy en más. El anciano.

Haz que cese ese canto...

La sirena roja. ¡Imposible! ¡Es el himno de la Sirena Roja! En muchos años del martirio, de esclavitud, de abyección, de asesinatos y de sangre, se fue modelando nota a nota. [...]

Anciano. Vuélveme el poder por lo menos diez años... debo reparar mi obra. La sirena roja. Es tarde.

[...]

*Himno de la sirena roja.*



## Espacios diegéticos y sociales

En las obras aquí visitadas el escenario teatral es un ámbito de realidades situadas, y en tal sentido, contexto de las circunstancias sociales y experiencias de sus autores, lo que no es un dato menor respecto a la legitimidad de sus discursos. A diferencia de los mecanismos utilizados en otros modelos dramáticos, no refieren otros tiempos y lugares para eludir la realidad de las problemáticas expuestas: estos suceden en los espacios conocidos o al menos sabidos por los diferentes grupos sociales para quienes se representan.

Antes de sus funciones en la política, previo al inicio de la Revolución, Marcelino Dávalos “debió realizar distintos oficios para sobrevivir y mantener a su familia [...] y al mismo tiempo crear su obra” (Merlín, 2011, p. 22), además del trabajo realizado en la prisión que habría sido referente de su obra. Como parte de las penurias padecidas por su activismo político, Ricardo Flores Magón viajó y luchó por diferentes territorios de México y Estados Unidos, pasando un tiempo considerable en reclusión en diferentes momentos de su vida. Desde la cárcel en 1920, escribiría en una carta:

En mis 29 años de luchar por la libertad lo he perdido todo: oportunidades de hacerme rico y famoso; años y años de vida, consumidos en las prisiones... Conozco por experiencia los senderos del vagabundo y del paria; he desfallecido de hambre; mi vida ha estado en peligro incontables veces; he perdido la salud; en fin, lo he perdido todo, menos una cosa, una sola cosa que fomento, mimo y conservo casi con celo fanático, y es mi honra como luchador. (En Del Río, 2011, p. 103)

De Florencio Sánchez, retomamos las palabras de Pascual Muñoz (2010):

*Herrería* (Ernesto Herrera) describirá muy elocuentemente los años en que Florencio se involucra con las ideas anarquistas hasta el estreno de su éxito con *M'hijo el doctor*. “Vuelto a Buenos Aires, su voz dulce de niño tímido se alzó durante algún tiempo en casi todas las asambleas de la Casa Suiza, clamando por el avenimiento de una sociedad mejor, más razonable y más humana, en que la libertad fuera algo más que un pretexto de los hombres para destrozarse como fieras. Entonces comenzó su calvario. Conoció el hambre, durmió en los calabozos o en las plazas públicas, fue a ratos periodista y a ratos obrero manual, y a ratos vagabundo; lo mismo escribía el editorial de un periódico, que fabricaba cientos de canastos para vender. Y así, acosado por el hambre y perseguido por la Policía, rodó de pueblo en pueblo y de cárcel en cárcel, cada vez más ingenuo, cada vez más optimista, cada vez más ciegamente enamorado de la vida”. (p. 29).

En los procedimientos creativos de los espacios diegéticos también se historizan las condiciones adversas de sus respectivos pueblos. *La sirena roja* sucede en dos lugares, el muelle de un puerto y la “Siberia Mexicana”. Las descripciones didascálicas respecto al primer espacio son para Marcela del Río, “el texto que detalla la escena con ojo de pintor” (1997, p. 57); sumando a esto, encontramos una intertextualidad anfibia con algunos cuadros novelados —o incluso cinematográficos para nuestros días—,<sup>11</sup> provenientes del Realismo, el Romanticismo y el Simbolismo, con un lenguaje formulado entre lo retórico y lo poético. Respecto a su estilo, Emilio Carballido, en un texto crítico a los detractores de Dávalos, diría que “es un notable y muy bello poema dramático de magna concepción, hermano de las obras de masas del expresionismo alemán, pero anterior a ellas”.<sup>12</sup> Con estos procedimientos, más que ámbitos, se representan paisajes dramáticos a la manera de vistas abiertas o hiper detalladas con altos valores simbólicos, por ejemplo, con la descripción del muelle en un plano general donde se encuentra

11 La referencia no es del todo desafortunada. Coincidente con los procedimientos representativos que aquí refiero, Socorro Merlín nos comparte de otra obra de Dávalos, *Águilas y Estrellas. Película dramática en dos partes*, señalando el subtítulo “se refiere al ojo del dramaturgo —como su propia mirada, más aguda que otras; una mirada en la que su horizonte de expectativas le permite ir más allá de una denotación”. Merlín, Socorro, *Teatro y política en la obra de Marcelino Dávalos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011, pp. 90-91.

12 Carballido, Emilio, “Marcelino Dávalos y sus críticos” [en línea]. <https://cdigital.uv.mx/server/api/core/bitstreams/86ef9161-1c25-4ec3-a1c8-b7f26f08067e/content>

“una multitud abigarrada”, y por otro, en imágenes como “las miríadas de larvas que parecen bullir en la espuma”, durante la “visión apocalíptica” en la que aparece la sirena roja.

*Verdugos y víctimas* sucede en un conjunto de cuadros espaciales que retratan diversos ámbitos significativos para los personajes y su historia: el cuarto de una vecindad, el despacho de un general, una calle principal de la Ciudad de México habitada por mendigos, una casa de prostitución, la sala de sesiones de una organización obrera y otra calle donde tiene lugar el enfrentamiento entre militares y huelguistas. Las descripciones que Flores Magón hace de estos espacios oscilan entre la precisión de tipo realista, refiriendo espacios y objetos de importancia —como al inicio de los dos primeros tiempos—, así como a partir de inventarios generales. En todos ellos importa al autor dar signos de veracidad sobre los lugares sociales, fundamentales tanto para el curso de la obra como por el reconocimiento que el público haría de ellos.

En las obras de Sánchez, los espacios significan no por la mención de sus características —valga decir, al contrario de la minuciosidad descriptiva en *Barranca abajo* y *La gringa*—, sino por lo que revelan de la realidad. En *El desalojo* se prescinde de didascalias al respecto. A través de los diálogos y las acciones aparecen de manera implícita los muebles y demás objetos en el patio del conventillo, como indicios analógicos del hogar desarticulado, con el padre-esposo en el hospital y los hijos de la protagonista sobreviviendo a la intemperie. En *Moneda falsa* se acude a un procedimiento similar. Basta una mención general en cada cuadro para ubicar los lugares donde conviven los individuos marginados de la sociedad: el almacén de bebidas, la esquina de una calle de suburbio y el despacho del Comisario. En ambas piezas atestiguamos a los protagonistas en ámbitos cerrados, donde el poder sistémico y subyugante no es visible sino a partir de la presencia de otros personajes que, en algunos casos, padecen el mismo desamparo que los protagonistas. No hay horizonte de salida, en cambio, allí se concentran la tristeza y la frustración, el aburrimiento y el enojo.<sup>13</sup> En una operación radical, en *El desalojo* destaca un viaje “hacia adentro” con la asombrosa meta visualidad de la fotografía tomada a Indalecia y su familia:

Fotógrafo. Llego en un lindo momento. (Al mensajero que lleva los aparatos.) A ver... sacá pronto eso... (Al comisario) ¡Qué cuadros! ¿no?... Comisario. Esos se ven a cada rato... Es una cosa bárbara la miseria que hay... (El fotógrafo, rodeado de pilluelos y vecinos, acomoda la máquina sobre el trípode buscando la luz conveniente.) Fotógrafo. Aquí queda bien. Así... (Los vecinos toman colocación frente al foco, tratando de salir en la vista.) Le tomaremos uno así llorando. Es un momento espléndido... (Enfoca.) Ustedes tendrán la bondad de retirarse... Más... Más lejos... (Al inválido) Usted también, retírese...

¿Qué se revela en esa captura, donde el espectador puede reparar en una súbita magnificación de lo minúsculo? Quizás gestos, emociones, o algún detalle del conventillo, aspectos que, en esa detención del tiempo, afloran en medio del trajín por resolver las cuestiones básicas de sobrevivencia. Por otra parte, destaca la candidez de los niños y demás vecinos, espectadores y partícipes del suceso, en contraste con la socialización mercantilizada de sus carencias. Esta imagen bien pudo haber sido inspirada por los periódicos de la época, pero también acusa rasgos de contemporaneidad.

---

13 “El mundo del conventillo es presentado como un espacio cerrado sobre sí mismo que relativiza las opiniones que proceden de más allá del zaguán [...] El cambio de vida que implica salir de allí implica asumir una gran ruptura. ‘Adentro’ y ‘afuera’ son zonas con bordes demasiado contrastantes como para poder salir y entrar en forma armoniosa”. Muñoz, Pascual. “La vida anárquica de Florencio Sánchez”, Montevideo, La Turba Ediciones, 2010, pp. 55-56 [en línea]. <https://laturbaediciones.wordpress.com/wpcontent/uploads/2010/03/la-vida-anarquica-de-florencio-sanchez-sanchez1.pdf> [Consulta, abril 2025]. No son casuales las similitudes sociales de este ámbito diegético, el del conventillo en *El desalojo* y la vecindad en *Verdugos y víctimas*, donde inicia el periplo de sus protagonistas.

### El (transitorio) final de cada historia

En las obras de Dávalos y Flores Magón se establece un punto tentativo de llegada para sus protagonistas, mientras que en *El desalojo* y *Moneda falsa* se consolida el agravamiento de las circunstancias; no obstante, en todos los casos se delatan momentos de liminalidad, tanto en sus respectivas diégesis como en la proyección de los procesos sociales. Para abordar estos mecanismos volvemos a las fases del “drama social” formuladas por Victor Turner.

Las cuatro obras coinciden en omitir la primera fase, relativa al punto de quiebre en las relaciones sociales. En cambio, inician con la segunda, correspondiente a la crisis. En sus primeras escenas, *Verdugos y víctimas* y *Moneda falsa* evidencian un momento liminal dentro de dicha fase, aun operando en la intimidad de los personajes, con Isabel, su madre y José al interior de un cuarto de vecindad, y con Moneda Falsa en el almacén de bebidas. Al paso de las respectivas historias el estado de crisis agravará. Por otra parte, en *La sirena roja* y en *El desalojo* la crisis se encuentra plenamente activada, con mayor claridad y en desarrollo en lo que toca a la contraposición entre roles; esto se muestra con las medidas represoras del gobierno hacia el pueblo, así como en las circunstancias de Indalecia, a las que se van sumando otras adversidades.

Respecto a la tercera fase señalada por Turner, la del desagravio y la reparación que da lugar a la posibilidad de superar la crisis, las cuatro obras presentan condiciones diferentes. *La sirena roja* se encuentra en un proceso liminal entre dichas fases. Plantea el inicio de un proceso reparatorio pero no expone su concreción. En lo que toca a sus procedimientos poéticos, esto se debe a que tal resolución tiene lugar no como un devenir en los procesos sociales, sino desde su carácter apocalíptico; por otro lado, en lo que toca a su relación con el drama social, si bien, su historia parte de un principio de realidad respecto al lugar donde sucede, así como de los movimientos que darían paso a la Revolución (para el momento en que fue escrita, dos años antes de ésta), nos muestra más la proyección de un deseo que las condiciones reales para su materialización. Desde estas dos condiciones, la del drama poético y la del drama social, erige su planteamiento profético. *Verdugos y víctimas* va un poco más allá al trascender la mera anunciación del movimiento armado. La obra expone el proceso de concientización en sus protagonistas y personajes allegados, así como la abierta confrontación entre éstos y sus opresores,<sup>14</sup> pero al igual que en la obra de Dávalos, el proceso de reparación no alcanza su plenitud. En parte, esto puede deberse a que la proyección del drama social se encuentra en términos temporales “del otro lado” de la Revolución, cuando ésta, desde la versión del bando vencedor, termina su fase armada con la Constitución de 1917. En este contexto es que, desde la inconformidad por el rumbo que el movimiento había tomado, deja abierto el final de su obra con el enfrentamiento entre el pueblo rebelde y los enviados del poder gobernante. En síntesis, ambas piezas se reservan la proyección de resultados concretos. Esto es sintomático de las perspectivas ideológicas de sus autores, pero también de sus tiempos históricos, y en tal sentido, de los distintos momentos del proceso revolucionario en México. Por otro lado, en las obras de Sánchez se muestran panoramas poco alentadores. No hay rectificación en las circunstancias de sus personajes principales; de manera contraria, se da intensificación de la crisis. Esto se debe a motivos estilísticos, en seguimiento a los mecanismos del Realismo, y de manera consecuente, como posicionamiento político de su autor frente a las realidades allí retratadas.

En lo que atañe a la cuarta fase, correspondiente a la reintegración del grupo o el reconocimiento de una escisión irreparable, es claro que las obras de Dávalos y Flores Magón refieren el primer sentido al

---

14 Retomo los señalamientos de Turner respecto a esta fase, si “la reparación fracasa, habitualmente ocurre una regresión a la crisis [...] puede que se utilice la fuerza directa, bajo las variadas formas de la guerra, la revolución, los actos intermitentes de violencia, la represión o la rebelión”. Turner, Victor, <<Dramas sociales y metáforas rituales>>, *Dramas, Fields and*

*Metaphors. Symbolic Action in Human Society.* Traducción de Carlos Reynoso, Ithaca, Cornell University Press, 1974 [en línea].  
[https://www.academia.edu/37265437/Turner\\_dramas\\_sociales](https://www.academia.edu/37265437/Turner_dramas_sociales) [Consulta, junio de 2025].

abrir la posibilidad de mejores condiciones de vida para los sectores menos favorecidos, aunque en *Verdugos y víctimas* no sea así para los personajes principales; mientras tanto, en las obras de Florencio Sánchez hay una declaratoria implícita del segundo sentido, con repercusiones negativas para sus protagonistas y las respectivas rupturas con sus entornos sociales. En los primeros casos opera una colectivización de las experiencias, mientras que en las de Sánchez una individualización que acentúa los síntomas del abandono social.

### A manera de cierre

Después de una visita al trabajo de Florencio Sánchez y sus contemporáneos en México podemos dar cuenta de que la distancia aludida al inicio de este escrito no es del todo mayor si consideramos las aportaciones estilísticas y el sentido social de tales obras en entornos entonces regidos por otros modelos espectaculares. Esto incluso, sin atender la producción dramática de aquellos tiempos en diferentes territorios de nuestra patria grande. En tal sentido, y junto a las fuentes consultadas, he procurado dar cuenta del interés que los autores aquí referidos tuvieron por el teatro como parte importante de su activismo político; de su visión de éste más que como un fin, como medio testimonial, de exposición y denuncia, y aun de deseo revolucionario respecto a las problemáticas en sus respectivos contextos y procesos históricos. Con ellos, al hablar de teatro, hablamos de procedimientos creativos innovadores para su tiempo, pero también de injusticias y desigualdades, de conciencia de clase y acción crítica. Es desde esta cercanía entre teatro y política es que me ha interesado dar cuenta de sus mecanismos a la luz de la categoría de “drama social” y ciertos procedimientos retóricos, partiendo de que la familiaridad entre campos epistémicos y operacionales, como Turner y Barthes proponen, puede aportar a una mejor comprensión de los diferentes territorios de experiencia; esperando que a su vez esto pueda contribuir a la necesaria revalorización, tanto teórica como metodológica, sobre el trabajo de tales autores.

Ante las circunstancias globales, es innegable el sentido de contemporaneidad de estos autores. Las relaciones entre sus obras y nuestras realidades revelan la diacronía de las crisis por ellos retratadas con respecto a la vivienda, las migraciones, la salud pública, el bienestar laboral y el contubernio entre los poderes dominantes, entre otros signos de agravamiento generalizado en las condiciones de vida. De manera correspondiente, es encomiable la contundencia de sus formulaciones discursivas. Desde sus mecanismos dramáticos dan voz a los más desprotegidos y al mismo tiempo son medios inspiradores de la resistencia social. Junto a otros agentes de la política y el arte, con ellos podemos hablar de una conciencia latinoamericana que desde aquellos tiempos ha cuestionado la tiranía de Estados y poderes fácticos, y en general al sistema del que somos parte. Que esta celebración por Florencio Sánchez y su teatro, por Marcelino Dávalos y Ricardo Flores Magón, también lo sea por el reconocimiento de nuestras fuerzas en común.

### Referencias bibliográficas

- BARTHES, ROLAND, *La aventura semiológica*, Barcelona, España, 2021.
- CARBALLIDO, EMILIO, “Marcelino Dávalos y sus críticos”, *Tramoya*, N.º58, 1999, pp. 96-98.
- DÁVALOS, MARCELINO, “La sirena roja. Profecía dramatizada en un acto”, Río, Marcela del, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1997, pp. 287-291.
- DUBATTI, JORGE, *Introducción a los estudios teatrales*. México, Libros de Godot, 2011.
- DUBATTI, JORGE, “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense” [en línea]. Recuperado en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/florencio-sanchez-y-la-introduccion-del-drama-moderno-en-el-teatro-rioplatense/html/555a1bec-5c81-403c-8e86-83542ae88861\\_6.html#:~:text=Su%20objetivo%20es%20escribir%20una](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/florencio-sanchez-y-la-introduccion-del-drama-moderno-en-el-teatro-rioplatense/html/555a1bec-5c81-403c-8e86-83542ae88861_6.html#:~:text=Su%20objetivo%20es%20escribir%20una),

%C2%ABlaboratorio%C2%BB%20impulsado%20por%20Zola [Consulta,: noviembre de 2025].

FLORES MAGÓN, RICARDO, “Verdugos y víctimas. Drama revolucionario en cuatro actos”, en Río, Marcela del, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1997, pp. 369-393.

MERLÍN, SOCORRO, *Teatro y política en la obra de Marcelino Dávalos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011.

MUÑOZ, PASCUAL, “La vida anárquica de Florencio Sánchez”, Montevideo, La Turba Ediciones, 2010, pp. 2-50. [en línea] <https://laturbaediciones.wordpress.com/wpcontent/uploads/2010/03/la-vida-anarquica-de-florencio-sanchez-sanchez1.pdf> [Consulta, abril 2025].

RÍO, MARCELA DEL, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1997.

SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Teatro*. Habana, Casa de las Américas, 1963.

SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Teatro*. Tomo I. Selección y prólogo de Walter Rela, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1967. [en línea] [https://dn790000.ca.archive.org/0/items/SanchezFlorencioTeatrov1/SanchezFlorencio\\_Teatrov1.pdf](https://dn790000.ca.archive.org/0/items/SanchezFlorencioTeatrov1/SanchezFlorencio_Teatrov1.pdf) [Consulta, mayo 2025].

SCHECHNER, RICHARD, *Breve introducción a la teoría de las performances*. Prólogo y traducción de Felipe Reyes Palacios, México, UNAM, 2023.

TURNER, VICTOR, “Dramas sociales y metáforas rituales”, *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Traducción de Carlos Reynoso, Ithaca, Cornell University Press, 1974, pp. 23-59. [en línea] [https://www.academia.edu/37265437/Turner\\_dramas\\_sociales](https://www.academia.edu/37265437/Turner_dramas_sociales) [Consulta, junio de 2025].

TURNER VICTOR, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus, 1988. Disponible en línea: [https://archive.org/details/turner-victor-w.-el-proceso-ritual-ocr-1969-1988\\_202405/page/104/mode/2up?q=drama+social](https://archive.org/details/turner-victor-w.-el-proceso-ritual-ocr-1969-1988_202405/page/104/mode/2up?q=drama+social) [Consulta, noviembre de 2025].

VIDAL, YANINA, “Escribir en la arena política: El periódico El Combate (1897) en el primer levantamiento de Aparicio Saravia”, *Oficio. Revista de historia e interdisciplina*, n.º 18, enero-junio, 2024, pp. 105-119. [en línea] [https://www.researchgate.net/publication/377145330\\_Escribir\\_en\\_la\\_arena\\_politica\\_el\\_periodico\\_El\\_Combate\\_1897\\_en\\_el\\_primer\\_levantamiento\\_de\\_Aparicio\\_Saravia](https://www.researchgate.net/publication/377145330_Escribir_en_la_arena_politica_el_periodico_El_Combate_1897_en_el_primer_levantamiento_de_Aparicio_Saravia) [Consulta, mayo 2025]

## LUNFARDISMOS Y LENGUAJE CRIOLLO EN ¡LADRONES! Y CANILLITA

Oscar Conde  
Academia Argentina de Letras  
Universidad Pedagógica Nacional  
[oscar.conde@unipe.edu.ar](mailto:oscar.conde@unipe.edu.ar)

Quisiera comenzar por agradecerle a Jorge Dubatti, mi admirado colega, a quien conozco de toda la vida, por haber organizado este magnífico congreso y por proponerme dar esta charla. Particularmente, porque no soy un experto en Sánchez ni tampoco en teatro. De modo que mi participación, que sería la de un “colado” entre tantas y tantos especialistas, marchará prioritariamente por carriles lingüísticos y filológicos. No obstante ello, es necesario empezar refrescando algunos datos relativos a las piezas a las que voy a referirme.

¡*Ladrones!* es un texto escrito por Sánchez en 1897, firmado con el pseudónimo de Luciano Stein, para ser presentado al concurso que organizaba el Centro Internacional de Estudios Sociales de Montevideo. Dado que obtuvo el primer premio, el elenco filodramático de este círculo libertario lo llevó a escena ese mismo año en fecha incierta. La obra se compone de dos escenas callejeras: un monólogo titulado “Pilletes” y un diálogo que lleva el nombre de “Canillita”.

Entre la última década del siglo XIX y la primera del XX —y algo más también— muchísimos trabajadores adhirieron en la región rioplatense al movimiento anarquista, y los centros ácratas en los que se reunían entendían al teatro como una actividad esencial llevada a cabo por los mismos militantes, quienes formaban elencos de aficionados y difundían las obras en folletos o a través de la prensa anarquista local, como sucedía con el diario porteño *La Protesta*. En dichos círculos no solo se escenificaban obras de autores europeos, como Maksim Gorki, Gerhart Hauptmann u Octave Mirbeau, sino también de autores nativos, como es el caso de esta pieza breve de Sánchez. Tal como afirma Lucía Golluscio (1996), estas obras, que se representaron (en forma pública o clandestina) en varios países sudamericanos y hasta en España, compartían ciertos rasgos en común: la brevedad, la tensión propagandística, la sencillez y la complicidad con el público. A todos ellos responde ¡*Ladrones!*, considerada un paradigma del teatro anarquista de entresiglos.

Según explica Luis Ordaz (1980),

interesa no tanto por sus valores en sí, que son muy menguados, sino porque resulta una especie de borrador del sainete que titula *Canillita* y luego será muy popular, como ya se verá. Por ahora cabe señalar que el texto de *Ladrones* se creía perdido, hasta que revolviendo viejos papeles muy añejos de su archivo, el profesor Juan José de Urquiza, que es, además, un estudioso de nuestro teatro, encontró una copia de la pieza que le había sido obsequiada, hacía ya muchos años, por el escritor uruguayo Edmundo Bianchi. Se encuentra en un cuaderno de tapas marrones, muy descolorido, con veinte páginas escritas a mano, hasta la contratapa (lo que hace que en realidad las páginas escritas sean veintiuna). El cuaderno dice pertenecer a Themis Maestrini, quien hizo una copia autógrafa de la obra y pudo ser, tal vez, la primera intérprete femenina [...] (p. 340)

El manuscrito de Maestrini de ¡*Ladrones!* se conserva en el Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (véase Golluscio, 1988a) y su texto recién fue establecido y publicado por Golluscio en 1996 en *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910)*. Una lectura atenta permite concluir que sin duda fue el germen del cual surgiría *Canillita*, pero más en el sentido de una precuela que en el de un primer borrador del sainete. La continuidad no está dada por la acción ni por el propósito o el sentido de ambas obras, sino por el personaje, que en el primer esbozo ya está completamente definido en sus rasgos. No puedo menos que acordar con Golluscio cuando afirma que “se trata de dos obras diferentes, porque el sistema material de representación (actores, lugar del espectáculo, etc.) para el que cada una de ellas fue escrita fue diferente y, sobre todo, porque el público para el cual iba destinada cada

obra fue diferente” (Golluscio, 1988b, p. 87). Con todo, Golluscio no acierta cuando, por oposición, solo ve en *Canillita* “entretenimiento y desviación de la atención” (p. 91), lo que Laura Cilento rectifica al subrayar que la decisión de Canillita de matar a su padre “no supera, sino que reproduce la lógica social que se critica, y en este punto de inflexión ideológico el sainete se tuerce para introducir el drama y se vuelve tragicómico, reflexivo” (2010, p. 74).

*Canillita*, por su parte, tuvo dos estrenos. El primero fue el 8 de octubre de 1902 en el Teatro de la Comedia de Rosario; a cargo de la Gran Compañía Española de Zarzuela de Enrique Lloret, se llevó a escena durante doce días consecutivos. La obra, presentada en los afiches como “zarzuela local en un acto y tres cuadros”, fue musicalizada por el maestro Cayetano Silva, dado que posee tres cantables, y la primera tiple Julia Iñíguez interpretó al protagonista. Si bien no se conservó el libreto de esta primera versión, se supone que no sufrió demasiadas modificaciones con relación al texto definitivo, esto es, el del segundo estreno, que tuvo lugar el 4 de enero de 1904 en el Teatro Comedia de Buenos Aires por parte de la Compañía Lírica-Dramática Nacional de Jerónimo Podestá. En esta puesta el papel de Canillita fue cubierto por Blanca Podestá, que tenía entonces 16 años.

Para hablar del lenguaje en estas dos obras de Florencio Sánchez, resulta conveniente ubicarnos en la región del Río de la Plata en los años finales del siglo XIX y los primeros del XX. Tanto en las grandes ciudades como en sus respectivos arrabales el lenguaje coloquial comprendía por igual arcaísmos del español peninsular, criollismos —ya sea por cambios fonéticos o morfológicos, ya sea por el uso de voces camperas— y un creciente caudal de lunfardismos de diversas procedencias. Cualquier rioplatense de la mayoritaria clase popular, además, debía ser capaz no solo de interpretar a quienes utilizaban hablas de transición (como el cocoliche, el valesco y el farruco) sino también necesitaba desentrañar los modismos propios de cada colectividad de inmigrantes. Esta realidad lingüística se reflejó de inmediato en las producciones literarias populares. A ellas se refería Ernesto Quesada en su legendario artículo publicado en 1902 bajo el título “El criollismo en la literatura argentina”. En aquel larguísimo texto su autor empieza por condenar por el uso del lenguaje a Francisco Soto y Calvo y a Eduardo Gutiérrez, aunque su crítica se extiende al universo entero de las producciones populares. En defensa de la tradición hispánica, Quesada no considera legítima a la literatura criollista, pues la expansión de estas obras ponía en peligro la histórica asociación entre literatura y lengua culta. Pero hay para él algo peor que el lenguaje del género gauchesco —ya corrompido, en su opinión— y es la mixtura entre este con el cocoliche o con el lunfardo, al que Quesada denomina “lenguaje orillero” (véase Quesada, 1983 [1902]).

Sobre la base de ciertas peculiaridades habituales en la oralidad, los poetas del género gauchesco (Ascasubi, Lussich, Hernández) crearon una lengua literaria, la gauchesca, que se utilizó profusamente, en las últimas tres décadas del siglo XIX y las primeras tres del XX, en la folletería con versos de poetas olvidados (Ramón Aguirre, Policarpo Albarracín, Sebastián Berón, Francisco Bianco, Manuel Cienfante), en las obras del género chico criollo, en las actuaciones y publicaciones de payadores como José Bettinoti, Higinioazón, Gabino Ezeiza y Félix Hidalgo —todos ellos cantautores, y no solo repentistas que participaban de contrapuntos—, así como también en los cuadros costumbristas de *Caras y Caretas* y de otras revistas ilustradas de la época.

En las dos obras de Sánchez este lenguaje criollo es utilizado en especial por Canillita, aunque no exclusivamente. Los fenómenos fonéticos y morfológicos pueden resumirse en algunos metaplasmos y un breve conjunto de cambios morfológicos reconocibles y, en el plano léxico, en la utilización de palabras españolas hoy algo obsoletas, de barbarismos y de algunas voces y locuciones gauchescas reconocibles todavía en la actualidad.



Entre los metaplasmos por adición hallamos ejemplos de formas con prótesis (*entuvía* por *todavía*, *emprestaste* por *prestaste*) y una paragoge (*vide* por *vi*). Entre los metaplasmos por supresión hay dos casos inhabituales de aféresis —*¡Seas boba!* (por “si serás boba”) en *¡Ladrones!* y *¡Siás otario!* (por “si serás otario”) en *Canillita*—, las formas sincopadas *'e* (por *de*) en *son una punta 'e sarnosos...*, *viá* (por *voy a*), y dos que exclusivamente usa Pesquisa en la segunda obra: *ande* (por *adonde*) y la contracción *pacá* (por *para acá*). A estos se suma un repetido caso de apócope: *pa* (por *para*), que unas veces lleva apóstrofo y otras no.

Otras unidades lingüísticas que contribuyen a darle verosimilitud al habla de los personajes, al tiempo que los ubican en la escala social, son palabras con inestabilidad de las vocales átonas (*cubija*, *dispués*, *golpiar*, el hoy plenamente aceptado *baquiano*), adjetivos terminados en *-ado* que perdieron la *d* intervocálica (*honrao* y *alzao*, síncopa del americanismo *alzado* ‘insolente’) y formas con refuerzo velar (*agüela*, *güeno*). Encontramos también un caso de antihiatismo (esto es, formación de un diptongo donde no lo había) en la forma *prieste* (por *preste*). El parlamento donde aparece es además rescatable por otro detalle. Dice Canillita: “Prieste un fósforo, don Braulio... y ahora un cigarro pa encenderlo... ¡Zas! ¡Da veinte!...”. Un detalle. En realidad, *da* no puede ser entendida como contracción por *de a*, no solo porque es insólita en el español rioplatense sino también porque no tendría sentido que haya querido decir “de a veinte”. En mi opinión, se trata de una errata que ha llegado intacta hasta nosotros. Lo razonable es pensar que la exclamación de Canillita tiene que haber sido (y seguir siendo) *¡Zas! ¡De veinte!*, dado que el jovencito se sorprende de que Braulio consuma buen tabaco, pues a comienzos del siglo pasado los atados de cigarrillos que costaban 20 centavos eran de buena calidad. En la década de 1920, en cambio, los cigarrillos tenían en la Argentina tres precios distintos (de 20, 30 y 40 centavos), tal como lo atestigua una publicidad de los *Cigarrillos 43*, y en ese tiempo los de 20 centavos eran los más baratos.

Aprovecho este pequeño *excursus* sobre *da*, para señalar una segunda errata en el texto nunca detectada hasta hoy al comienzo de la misma escena que comparten en el cuadro 1 Canillita con Claudia y Braulio. La madre le recrimina por hablar mal de su padre y Canillita responde: “¿Mi padre?... ¡Si se afeitá!... ¡Mi padre, un atorrante que vive de la ufa!...” La palabra allí no me parece que sea *ufa*, sino *uña*, que en el lunfardo de principios del siglo XX significaba ‘robo’. De modo que allí debemos leer *¡Mi padre, un atorrante que vive de la uña!*<sup>1</sup>

Cuatro comentarios sobre cuestiones filológicas, es decir, referidos a problemas de interpretación. El protagonista vende los diarios “¡a vintén!” Se llamaba *vintén* a una moneda de dos centésimos —que tomó su nombre del portugués *vintém*, nombre de una antigua moneda brasileña de veinte *reis* que circuló mucho en Uruguay— y se llamaba *real* o *rial* a una moneda de diez centésimos. El segundo asunto es una alusión que requiere ser explicada en *¡Ladrones!* Cuando Canillita encuentra en el suelo un cigarro a medio fumar y dice: “¡Zas! ¡Una mariposa!...”, se refiere a un cigarrillo Golden Butterfly, de la compañía inglesa Hignett, producto que se vendía en una lata de doce unidades con el llamativo dibujo de una mariposa en la tapa. Una nota de realidad en el texto de *Canillita* es la mención de un insecticida, cuando en la discusión entre las vecinas Vecina 1ª le pregunta a un vendedor callejero en referencia a su oponente, la Vecina 2ª: “Diga, marchante... ¿el Bufach es bueno para espantar las moscas?...”. Bufach era la marca de un insecticida en polvo (anterior al insecticida líquido Flit, que se rociaba) y por lexicalización significaba ‘insecticida’ en el lunfardo de la época. “¡Echale Bufach al catre!” es el título de un tango instrumental de José Manuel Tagle, grabado en 1906 por la Banda Española de la empresa

1 Mi colega Claudio Martínez, después de escuchar mi charla, me hizo notar que no necesariamente se trata de una errata, sino que podría tratarse de una adaptación de la locución italiana *vivere a ufo* ‘vivir a costa ajena’, es decir, lo que en lunfardo actual se dice *vivir de arriba*. Si así fuese, la locución *vivir de la ufa* sería un *bápx*, pues no la encontré en ningún otro autor rioplatense contemporáneo o posterior a Florencio Sánchez.

Columbia en los Estados Unidos y en 1910 por la Banda de Policía de la ciudad de Buenos Aires y el poeta Silverio Manco en 1907 usó el mismo nombre para titular un poema y también el folleto en el que este fue incluido. El cuarto comentario: al final del Cuadro II de *Canillita* los amigos del protagonista lo rodean a Pichín y escapan. Uno de ellos, Pulga, vocea: “¡La vida del canflil!... ¡A cinco centavos!”. Claramente es una referencia al maltratador de Pichín, pero no deja de tener un asidero real, pues por entonces existían dos folletos titulados *La vida del canfinflero* de Gabriel Sigal (publicado por Longo y Argento en Rosario) y *La vida del cafiflero*, con una evidente errata en el título (editado por Andrés Pérez en Buenos Aires). Tales folletos eran comercializados mayoritariamente por canillitas.

Continúo con el lenguaje en las dos obras. Uno de los muchachos que juega a la rayuela en el patio del conventillo poco antes del final de *Canillita* dice *perdistes* en lugar de *perdiste*, un fenómeno habitual de hipercorrección que perdura. A su vez, a nivel léxico, se hallan barbarismos como *estean* (por *estén*), *manate* (por *magnate*), *Uropa* (por *Europa*), *un derrepente* (por *de repente*), *desen vuelta* (por *dense vuelta*) y *delen* por *denle*. También tenemos la presencia de varios vocablos peninsulares, como *punta* ‘cantidad grande de animales, personas o cosas’, *soba* ‘paliza’, *chusco* ‘chistoso’, *marchante* ‘vendedor ambulante’, *gallito* ‘bravucón’, *arrastrada* ‘indigna’ (referida a la vida) y ‘desvergonzada’ (referida a una mujer), *cañuto* ‘tubo’ y *plancha* ‘desacierto’ y de algunos americanismos: *farrear* ‘divertirse’, *agarrar* ‘dirigirse’ y *calzonudo* ‘débil de carácter’. Finalmente destaco algunas voces del vocabulario típicamente criollo: la interjección *che*, *gringo* ‘italiano’, *nana* ‘enfermedad infantil’, *tata* ‘padre’, *trompeta* ‘insolente’, *titear* ‘hacer burla’, *maula* ‘taimado’, *sotreta* ‘cobarde’ y la locución interjectiva *mal haya*, que puede expresar dolor, ira o disgusto.

Además se usan varios eufemismos, el más habitual de los cuales es *pucha*, pero no deja de llamar la atención la variedad de atenuaciones eufemísticas en boca de Canillita —y alguna vez de Lola y de Pichín— para evitar decir directamente la palabra *puta*: *hijo 'el país*, *hijo 'e mil perras*, *hijuna madre...*, *hijo 'e mil madres*, *ahijuna*. Esta última interjección, que suele expresar enojo o contrariedad, procede de la contracción de *¡Ah, hijo de una...!* y entre sus derivaciones está *juna gran perra*, que no se usa en las obras tal cual, pero sí suavizado en muletillas hermanas como *la gran perra*, *gran perra* o *una gran perra*.

En el sainete los breves parlamentos cocolichescos del Tano vendedor de naranjas, a quien Canillita saluda como Cocoliche —nombre arquetípico de personajes secundarios italianos en el teatro rioplatense—, aportan cierta gracia. Al ser robado grita: “¡Marona de lo Gármينو!... (por *Madonna del Carmine*) ¡Mi han galotiado!...”.

Con relación a las voces lunfardas que aparecen en ambas obras, adelanto que son unas cuantas. Debo admitir que en mi recuento me sorprendí bastante, pues recordaba un pasaje del libro de Rosell *El lenguaje en Florencio Sánchez*, donde este investigador, si bien acepta que “Sánchez captó la realidad lingüística al modo que un taquígrafo” (Rosell, 1975, p. 51), más adelante afirma: “En el bajo fondo lunfardesco no hay para anotar más que el protagonista de *Moneda falsa*, la expresión bifronte de Pedrín, sus compañeros; en *Canillita*, Pichín; el Stéfano de *Marta Gruni* y algunas figuras de tercer plano desperdigadas en *Los curdas* y *La Tigra*” (p. 60). Sin hablar de *¡Ladrones!*, cuyo texto (con más de treinta palabras lunfardas) fue dado a conocer dos décadas más tarde que la publicación de Rosell, me sorprendió que el autor asegurara tan livianamente que en *Canillita* fuese solo en los parlamentos de Pichín donde aparecen lunfardismos, ya que, al igual que en la primera obra, la mayoría de las voces y expresiones lunfardas se hallan en el discurso del protagonista. En *Canillita* hay cuarenta y cinco lunfardismos. Sin duda el profesor Rosell reflejaba hace cincuenta años los prejuicios históricos referidos a la naturaleza y origen del lunfardo, lo que me alienta en este momento de mi presentación a aclarar lo más posible ese punto antes de relevar las voces y expresiones lunfardas dentro de los textos. Como la *gíria* brasileña, el parlache de Medellín o el *argot* francés (de donde la lingüística tomó la palabra para designar a este tipo de vocabularios populares), el lunfardo es un argot que comenzó a formarse en

la década de 1870 en un triángulo imaginario que estaría dado por las ciudades de Buenos Aires, Rosario y Montevideo, a las que podrían sumarse La Plata, Santa Fe y algunas más. Podemos definirlo como un vocabulario integrado por palabras y expresiones de carácter popular difundido transversalmente en todas las edades, los géneros y las capas sociales de nuestros dos países, pues, aunque haya surgido en las grandes ciudades de la Cuenca del Plata, hoy es patrimonio de todos los hablantes de Argentina y Uruguay. Desde el punto de vista lingüístico un argot es un léxico o vocabulario popular creado al margen de (y en oposición a) la lengua estándar. Cuando nació, fue la expresión de las clases más humildes. Se originó en ambientes populares y arrabaleros. El arquetípico usuario del lunfardo fue en sus comienzos el habitante del conventillo o del suburbio y lo que determinó su nacimiento fue la llegada de cientos de miles de inmigrantes al Río de la Plata, cada cual con su respectiva lengua materna. Por supuesto, los préstamos lingüísticos no fueron la única forma de generar lunfardismos, pero en las últimas décadas del siglo XIX fueron la cantera principal. No podría decirse que el lunfardo es un vocabulario de inmigrantes, pero sin la inmigración no habría sido lo que fue ni como fue. De modo que en el lunfardo primitivo había una importante presencia de voces y expresiones tomadas de lenguas europeas —primordialmente itálicas—, aunque también de africanismos y de lenguas de los pueblos originarios. Con el tiempo su principal insumo sería nuestro propio idioma, a partir de cambios morfológicos o semánticos de unidades del español general.

Tanto el significado originario de la voz *lunfardo* ‘ladrón’ como su identificación con una jerga de la delincuencia por parte de algunos autores hizo pensar a muchos —a Borges, incluso— que se trataba, en verdad, de un vocabulario del delito. En realidad, estaba ya en el habla cotidiana de cientos de miles de pobres, entre los cuales había algunos centenares de delincuentes que también lo usaban, claro. La realidad es palmaria: a fines del siglo XIX el lunfardo no solo estaba en los cuadros costumbristas de Fray Mocho y Félix Lima o en el circuito del teatro por horas; se lo escuchaba en las veredas, en las ferias, en los almacenes y en las tiendas de barrio.

El uso de lunfardismos —y de argentinismos en general— en distintas expresiones literarias populares permite verificar la íntima relación que se generó en el Río de la Plata entre este vocabulario que vehiculizaba sin sutilezas ni fingimientos los vínculos humanos y la conformación de una identidad social característica. La lengua —y, en este caso puntual, un léxico popular compartido— constituye, fraterniza, establece y refuerza los lazos interpersonales.

El lunfardo jamás fue un código secreto. La prueba más contundente de que se trata de un léxico popular (y no de una cerrada jerga delictiva) es la cantidad de distintos campos semánticos que abarca y que nada tienen que ver con el delito: el comer, el dormir, el beber, el juego, la candidez, la política, el dinero, el fastidio, la pereza, el fracaso, la torpeza, la jactancia, las partes del cuerpo humano, los cinco sentidos, el turf, el fútbol, etc. En suma, el lunfardo nunca fue ni es ahora un tecnolecto o un léxico ladronil, porque desde que nació contiene voces y expresiones ajenas por completo al ámbito delictivo. *Marote*, *mufar*, *atorrante* o *chamuyo* no tuvieron ninguna conexión directa con el mundo criminal. Como no la tienen hoy en día *gede*, *puentear*, *chongueo* o *quedarla*.

En sus comienzos resultó un modo de generar demarcaciones dentro de una comunidad lingüística: los que hablaban lunfardo (un ‘nosotros’) y los que no (un ‘los otros’). Mediante el lunfardo, sus usuarios se reconocen, se integran y se revelan compartiendo valores propios de una axiología común (una axiología “barrial”, “conventillera” y “rioplatense” podríamos decir). Esa es la forma en la que el lunfardo actúa como cohesionador grupal. De todas las dimensiones atribuidas a los argots, la más evidente y perdurable en el lunfardo es la dimensión identitaria.

El lugar en el que Gobello ubicó el origen del lunfardo es el patio del conventillo, el escenario donde transcurre buena parte de la acción de *Canillita*. Me permito sumar dos espacios más: los patios de las

escuelas y las esquinas, en las que se congregaban en barra adolescentes y jóvenes. ¿Qué clase de vocabulario es este? Básicamente es un conjunto de *términos afectivos*, cuya función primordial es traducir o representar, en declarada rebeldía, el mundo que rodea al hablante, con su universo de acciones, objetos y sentimientos. Aunque me parece que es bastante más que eso, no sería del todo disparatado concebir al lunfardo como un léxico de las necesidades vitales —comida, bebida, sexo—, los “vicios” —el juego, la droga, el turf, el alcohol y la prostitución— y los tipos humanos, con las consiguientes relaciones interpersonales primarias: el dinero, el comercio, el engaño y los defectos.

Vamos a lo prometido, y aprovecho para aclarar que las respectivas acepciones que voy a ir dando no son necesariamente las más corrientes de cualquier diccionario, sino que son los significados que tienen los lunfardismos en estos dos textos. Del léxico lunfardo utilizado por Sánchez en este díptico, siete se repiten en ambas: *cajetilla* ‘pudiente’, *biaba* ‘paliza’, *cachar* ‘agarrar’, *refilar* ‘dar’, *calotear/calotiar* ‘robar’, *atorrante* ‘miserable’ y *otario* ‘ingenuo’. Son exclusivos de *¡Ladrones!* los lunfardismos siguientes: *alcagüete/alcabuete* ‘delator’, *mamporra* ‘delincuente’, *compadre* ‘pendenciero’, *galerudo* ‘ostentoso de su posición social’, *bombo* ‘elogio desmesurado’, *mariposa* ‘cigarrillo importado’, *pucho* ‘colilla’ (Sánchez lo usa también en dos acotaciones), el genovesismo *musa* ‘mentira’, *viejos* ‘padres’, *machazo* ‘extraordinario’, *canflinfa* ‘proxeneta’, *mochar* ‘cercenar’, *droguista* ‘alcohólico’, *mangiún* ‘borrachín’, *bolada* ‘situación inesperadamente favorable’, *borrachón* ‘alcohólico’, *cobre* ‘moneda’, *raspa* ‘ratero’, *botija* ‘chica adolescente’, *quesito* ‘mujer hermosa’, *guiso* ‘tonto’, el adverbio *chanta* ‘mal’, *morfar* ‘quedarse con dinero de otra persona’, *falluto* ‘falso’, *abarajar* ‘atrapar en el aire’ y *chafle* ‘agente de policía’.

Por su parte, encontramos solo en *Canillita* los que señalo a continuación: *guita* ‘plata’, *estrilo* ‘animadversión’, *filar* ‘engañar’, *botón* ‘agente de policía’, *bullonear* ‘comer’, *patota* ‘grupo de muchachos que molestan y cometen desórdenes en la calle’, *tano* ‘italiano’, *tanaje* ‘conjunto de italianos’, *pebeta* ‘mujer muy joven’, *estrilar* ‘renegar’, *un cinco* ‘cinco centavos’, *níquel* ‘moneda’, *compadrón* ‘bravucón’, *vento* ‘dinero’, *macana* ‘mentira’, *espiantar* ‘robar’, *bullón* ‘comida’, *formar* ‘pagar’, *cambalache* ‘tienda de compra y venta de objetos usados de poco valor’, *zanguango* ‘tonto’ (y no ‘indolente’, como en español estandar), *canfli* ‘proxeneta’, *pavote* ‘ingenuo’, *ladiada* ‘prostituta’, *batifondo* ‘alboroto’, *jabón* ‘miedo’, *madama* ‘madre de familia’, *escracho* ‘persona fea’, *conventillo* ‘casa de inquilinato’, *retobada* ‘rebelde’ y *vieja* (fórmula de tratamiento de un hombre hacia su esposa o concubina).

Quedan todavía las locuciones lunfardas. Empiezo por las obvias: *de yapa* ‘gratis’, *meter en cana* ‘llevarse preso’, *estar en cana* ‘estar preso’, *parar el carro* ‘contenerse’ y *dársela a alguien* ‘golpear’. En un momento Canillita se queja en *¡Ladrones!* con la locución interjectiva *que los pangarió*, usada todavía hoy en Uruguay. Procede de *que lo parió*, acortamiento de *la puta que lo parió* y la forma *pangarió* nació de un cruce atenuativo entre *parió*, que sonaba demasiado fuerte, con *pangaré* ‘equino de color leonado, cuya capa parece descolorida en la parte inferior del cuerpo’. En el mismo monólogo el personaje exclama: *¡A mí con la piolita!*, frase de aquel tiempo que indicaba suficiencia y seguridad ante un posible engaño y en la misma pieza Trasnecedor declara: “No tengo ni medio”. En ese *ni medio* ‘nada de dinero’ hay una olvidadísima referencia a una moneda de ½ real acuñada por las Provincias del Río de la Plata en 1822 que estuvo en curso legal hasta 1881.

Ya en *Canillita*, en la discusión entre las vecinas, Braulio usa la frase *pura parada* ‘mero alarde’, la Vecina 2ª, *jarabe de pico* ‘promesas que no se han de cumplir’ y la Vecina 1ª, *arrastrar el ala* ‘pretender a una mujer’. En el cuadro III, cuando Pichín amenaza con pegarle a Pulga, este usa la frase de moda *a mí...* *¡maní!*, locución rimada que quería decir “a mí no” y más adelante Pichín usa con Braulio la locución *dar vela en este entierro* ‘concederle a alguien la palabra o la participación en una situación que le es ajena’.

Un trío de curiosidades más para ir terminando. En el cantable del cuadro II de *Canillita* una cuarteta dice: “Así como en las comparsas / con masacallas y plumero / metemos baile con corte / en un

tanguito fulero”. Vale la pena evocar que la *masacalla* es un instrumento idiófono de sacudimiento que acompaña a los tambores en el candombe rioplatense y que se llamaba *plumero* a una suerte de escobilla hecha de plumas o fibras vegetales que empuñaba el *escobero*, un malabarista que desfilaba en las comparsas de Carnaval haciendo movimientos rituales de limpieza o purificación con ese elemento. La atribución de *fulero* al *tanguito* significa ‘inmoral’ y se relaciona precisamente con el referido *corte*, que no solo en el baile del tango sino también en otras danzas es una detención coreográfica repentina que realiza una pareja para componer una figura, que puede suponerse sensual.

La segunda curiosidad está en esta otra cuarteta: “Y si el gobierno llama / las clases a formar / de igual manera ‘viva’ / el partido Nacional”. Se está hablando aquí del servicio militar obligatorio, instaurado en Argentina en 1901 por el presidente Roca, que obligaba a los varones de 20 años a empadronarse, y gracias a la existencia de tales padrones fue posible en 1912 la promulgación de la Ley Sáenz Peña del voto universal, secreto y obligatorio para los varones. También se menciona allí al Partido Autonomista Nacional (PAN), popularmente llamado conservador, que respondía al propio Roca.

La última: durante la discusión entre las mujeres y Braulio, que intenta separarlas, Vecina 1ª amenaza con pegarle al grito de “¡Viejo chancleta!”. Dado que *chancleta* en lunfardo quiere decir ‘mujer’, debe entenderse como una ofensa, pues lo está llamando cobarde o directamente afeminado. Pero enseguida, en la discusión con Pichín, este pronuncia un insulto todavía más fuerte: lo llama “¡viejo taquera!”. Este lunfardismo, muy despectivo, significa ‘prostituta’, lo que equivaldría en nuestro tiempo a llamar a alguien *viejo puto*.

Como hemos visto en nuestro recorrido, por lo menos en los inicios de la producción sanchiana el lenguaje popular no es simplemente un toque de color local. Resulta determinante para la definición de los personajes y para la consolidación de las situaciones que tienen lugar en escena. A modo de conclusión, hago una propuesta. Tal vez ha llegado el momento de comenzar a publicar ediciones con notas de la producción teatral argentina clásica, comenzando por aquellas obras que tienen más de cien años.

Pienso que el tiempo transcurrido desde su estreno o su primera publicación y la cantidad de palabras y locuciones lunfardas, viejos argentinismos y desusados españolismos, así como las marcas de época y las referencias contextuales que hay en cada pieza justifican plenamente la confección de versiones anotadas de todos esos textos, para que sean plenamente comprendidos por los lectores y especialistas del siglo XXI, y no solo por los argentinos y uruguayos, sino por los de todo el mundo. Esto presupone de arranque una colaboración estrecha entre los estudiosos de nuestro teatro y los lingüistas y con el tiempo ojalá exista una formación más integral, más filológica. Tenemos mucho que hacer. Y casi es tarde.

### Referencias bibliográficas

- CILENTO, LAURA, “*Canillita*. Teatro político, miserabilismo y sainete”, *Revista Teatro CELCIT*, Año XIX, N° 37-38 (2010), pp. 71-77.
- GOLLUSCIDE MONTTOYA, EVA, “El manuscrito Maestrini de *¡Ladrones!*, la primera obra de Florencio Sánchez”, *Caravelle*, N° 50, *25 Ans d’Amerique Latine*, 1988a, pp. 209-213.
- GOLLUSCIDE MONTTOYA, EVA, “Sobre *¡Ladrones!* (1897) y *Canillita* (1902-1904: Florencio Sánchez y la delegación de poderes”, *Gestos*, Año III, N° 6, 1988b, pp. 87-97.
- GOLLUSCIDE MONTTOYA, EVA, “*¡Ladrones!* Un texto libertario rioplatense” (texto tomado de *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910)*, Ottawa, Girol Books, 1996, pp. 7-17), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ladrones-un-texto-libertario-rioplatense/html/>.
- ORDAZ, LUIS, “Florencio Sánchez”, en AA.VV., *Historia de la literatura argentina*, tomo II, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, pp. 337-360.

- QUESADA, ERNESTO, “El ‘criollismo’ en la literatura argentina”, RUBIONE, A. (comp.) *En torno al criollismo*, Colección Capítulo, N° 190, Buenos Aires, CEAL, 1983 (1902), pp. 103-230.
- ROSELL, AVENIR, *El lenguaje en Florencio Sánchez*. Montevideo, Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario de los hechos históricos de 1825, 1975.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *¡Ladrones!* Edición de Eva Golluscio, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010 (1902). Recuperado de [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ladrones/html/db49993b-f068-4d6b-a8f3-0c64e2ae210e\\_2.html#I\\_0\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ladrones/html/db49993b-f068-4d6b-a8f3-0c64e2ae210e_2.html#I_0_)
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Canillita* (Texto tomado de *Teatro completo de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Claridad, 1910), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Recuperado de [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/canillita--0/html/ff0c60c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/canillita--0/html/ff0c60c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

# DESDE NORUEGA AL MUNDO. LOS PRIMEROS ENCUENTROS DE HENRIK IBSEN CON EL TEATRO EUROPEO (1890-1910)

Gianina Druță

La Universidad Metropolitana de Oslo (OsloMet)

[gianina.druta@oslomet.no](mailto:gianina.druta@oslomet.no)

The aim of this paper is to revisit some of the most important moments that marked the dissemination of the Norwegian playwright Henrik Ibsen (1828-1906) in Europe and the world at the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century. With Ibsen as a marker of major changes in the writing and staging of dramatic texts, of theatre as art form and particularly of the actor's work, the answer to the question of how he became and still is a global playwright has its roots in the very early worldwide reception of his works. Recent scholarship has brought to light new methods of investigating Ibsen's dissemination and influence as global playwright and not in the least has rewritten acknowledged narratives regarding the agents that brought his works to the world.

In this respect, the period between 1890-1910 marks not only the period of Ibsen's first global expansion beyond the borders of Norway and Europe, but also a major aesthetic transition in the theatre world to which he contributed. In this time-span Ibsen's works arrived to and became popular not only for European audiences like the French, Italian, German, British, Hungarian or Romanian, but also for North and South American, Australian and Asian audiences. Beside the activity developed in established institutions like state theatres, one key-aspect that marked the transmission mechanisms at play in the wide geographical, linguistic and aesthetic landscape at the turn of 20<sup>th</sup> century is the centrality of the touring activity. Artists travelled beyond the borders of the local community they belong to and reached as far as other continents. The tensions between the different ways of reading Ibsen and the influence of these versions delivered on stage constitute the core of this paper.

In the following, this paper approaches some of the main characteristics that marked the early phase of Henrik Ibsen's local and global dissemination in the theatre world, namely the variety of acting and staging aesthetics and the interconnectedness of the artists' networks. The examples I address point at different geographical, political and linguistic contexts. Yet they together demonstrate that the Ibsen tradition in the theatre world at the turn of the 20<sup>th</sup> century is a complex system created by and indebted to artists who consciously challenged the notion of aesthetic borders regardless of where they come from and where they travelled to.

## **Nuevas metodologías. Las humanidades digitales**

One of the newest methodologies in the field of Ibsen Studies entails the use of distant reading and Digital Humanities tools like graphs, maps and networks. The worldwide reception of Henrik Ibsen is being rewritten as researchers uncover previously unknown histories and open the possibility of investigating the mechanisms of aesthetic transmission from a global perspective, yet without losing sight of the local cultures and artists who brought Ibsen to the world. This became possible as in 2014 Centre for Ibsen Studies launched the database IbsenStage,<sup>1</sup> which gathers information about productions staged since 1850 until today in the world. It has been developed in cooperation with AusStage, the national database of performative art in Australia, following its model, and with The National Library of Norway, whose repertoire database constituted the main dataset registered in IbsenStage at the beginning. Per today, the database includes more than 25.000 events. Most of them are theatre productions, but movie productions, television productions, radio theatre or dance theatre

---

1 <https://ibsenstage.hf.uio.no/>

productions are included too. Methodologically, IbsenStage “is a combination of four things: a collection of data, a way to organize data, a set of procedures to facilitate interaction between data and users, and a set of research methodologies to enable scholars to use the database for research purposes” (Hanssen, 2018, p. 16).

The volume *A Global Doll's House. Ibsen and distant visions* (2016), which investigates the global success of the play since its premiere until today, is the strongest example of Digital Humanities-based research employing IbsenStage as research tool. Subsequently, research on Ibsen on the early German, American and Romanian stages also used IbsenStage as an essential digital humanities research tool. All these newer pieces of research combine close reading and distant reading to look at Ibsen's influence on the development of performance history across time and space. For this purpose, they focus on the factors that affected Ibsen's global dissemination by looking at the transmission mechanisms and reception patterns revealed through data analysis. Finally, they revive the early Ibsen performance history at the turn of the 20<sup>th</sup> century, and give refined explanations for contexts and patterns difficult to identify without a distant reading framework. This approach is an application to theatre studies of Franco Moretti's studies (2007, 2013) as the main background, where specific datasets, are investigated in light of patterns revealed by the data. Networks, graphs, maps and trees become the main tools to identify them, while the research focuses further on explaining their origin and relevance:

Looking from a distance at the 3787 records of *Et dukkehjem* productions in the IbsenStage database, we see patterns in the data that guide us towards new sites of enquiry. When we reach these sites, we zoom in to look at the work and lives of particular artists, commercial and government funding, specific performances, genres of adaptation, and multiple versions of a single scene to find the evidence that can help explain the global success of the play. No single performance is examined at great length, but full details of all the productions mentioned are held in IbsenStage (Holledge & Bollen, 2016, p. 6).

In other words, IbsenStage as a digital research tool enables us to discuss Ibsen's impact on both local and global scale, as well as the variety of shapes his works took on the stages of the world throughout time. The main objective is to approach the information from a broader perspective, using quantitative tools such as statistics, maps, and networks. Eventually, the analysis can reveal previously unknown patterns of influence and connections between different actors, institutions, and theatre companies in the dissemination of Ibsen's work worldwide. However, this does not mean abandoning close reading and traditional historiographical research, which is fundamental for telling the stories of the artists and institutions highlighted by statistics, maps, and networks:

It is one thing to amass information in a database and visualise its content. It is another actually to interrogate what these data tell us: what new research possibilities emerge from the accumulation of information? No diagram can show us why an artist chose to produce this play, or how an audience received it; nor can it reveal the complexities and extraordinary richness of the adaptations and translations of the play. Yet visualisations of production data can indicate the transmission of Ibsen's play through time, across space, and between artists working in the theatre. They can reveal patterns that provoke further investigation. The methods used in the digital humanities provide the opportunity to ask questions that were not previously imaginable. (Holledge & Bollen, p. 8)

In the examples I approach in the paper, this methodological combination is central to understanding how Ibsen became a dramatist with global impact already at the end of the 19<sup>th</sup>/beginning of the 20<sup>th</sup> century.



## La primera expansión global de Ibsen

In this first global expansion of Ibsen's work, roughly between 1890 and 1910, several countries, languages, and circuits of aesthetic transmission stand out. It is important to note that these circuits were largely built through tours, both within a country and beyond national borders. Networks, maps, and statistics point to countries such as Germany, Italy, France, and the United Kingdom, and regions such as Scandinavia, Central and Southeastern Europe, North America, South America, and Australia, as the main areas of dissemination. This also points to aesthetic diversity, since each cultural space developed its own tradition of interpreting Ibsen.

For example, the maps elaborated for the book *A Global Doll's House*<sup>2</sup> show the circulation of Ibsen's eponymous play around the world between 1879 and 1930, with a peak in terms of number of performances between 1889 and 1916. Here we see not only the importance of the tours, but also of the actresses who brought the play to the world. Some of the most important names are: the German actresses Agnes Sorma and Irene Triesch, the Polish actress Gabriela Zapolska, the Norwegian actresses Johanne Dybwad and Betty Hennings, the British actress Janet Achurch, the Russian actress Alla Nazimova, the French actress Suzanne Després, the Italian actresses Teresa Mariani, Emma Gramatica, and Eleonora Duse, the Portuguese actress Lucinda Simões, and the Chinese actress Matsui Sumako. Some of them, like Teresa Mariani and Lucinda Simõe, also brought their interpretations of Nora to South America towards the end of the 19th century.

While we discuss *A Doll's House* as the most influential play reaching global success in the dissemination of Ibsen's work, another aspect to consider is the popularity of other plays staged in each of these regions. A closer look reveals the impact of works such as *Ghosts*, *Peer Gynt*, *Hedda Gabler*, *An Enemy of the People*, and *The Wild Duck* too. The variety of the repertory in the global dissemination of Ibsen's works during the period 1890-1910 brought with it also a rich aesthetic variation with Romanticism, Realism, or Symbolism being equally used to approach Ibsen. As this was a period when the playwright not only had been acknowledged internationally, but also was still writing an important part of the work with his last play *When We Dead Awaken* being published in 1899, it is important to keep in mind that the writing, acting and staging aesthetics were under constant change with Ibsen himself encouraging the shifts through his dramaturgy. This artistic turmoil that characterized the end of the 19th century and the beginning of the 20th century (Hermans, Krul & van Maanen, 1996) is apparent in the examples of actors, actresses, institutions, and theater companies that staged his plays employing different, even divergent aesthetics across the world.

## El impacto de Ibsen en el teatro. Parámetros estéticos

The key question here is what the main aesthetic proposals of the theatre practitioners at the end of 19th century and beginning of the 20th century were and how did Ibsen influence or was influenced by them? As Ibsen moved from being an innovator in his playwrighting to being a "modern classic" (Hanssen, 2018, p. 154), his approach by actors, directors and designers switched from the plays igniting major changes in the acting and in the staging like the turn to psychological realism and the focus on the ensemble, to his plays being used to experiment with new forms of doing theatre as expressionism. The impact of Ibsen is mainly tied to two aspects: 1) the emergence of psychological realism as acting technique; and 2) The rise of the director and the focus on the ensemble in the stagings. On the one hand, Ibsen's works become the impulse for a new way of acting where the "principle of uncertainty" (Esslin, 1980, p. 74) in the profile of the characters opens new interpretation avenues and makes the British actress Elizabeth Robins assert that Ibsen is "a dramatist who gives us real work to do and does

---

<sup>2</sup> <https://ibsenstage.hf.uio.no/pages/project/100>

honour to presuppose a little intelligence and imagination on the part of the actor. Ibsen doesn't seem to find it necessary to put all his intentions into words; he leaves a generous share to the artist to interpret in subtler ways" (Gates, 1985, p. 614). When Ibsen's social plays first made their way out on the international theatre market with *A Doll's House* and *Ghosts* as the most popular, the choices of the actors pointed at his influence as innovator marking the transition from romantic acting conventions towards realism and naturalism. Once Ibsen's dramatic style evolved towards a more psychological, symbolist and eventually avant-guard approach, the actors used his plays to articulate new and more experimental ways of acting, with expressionism as one of the strongest aesthetic reference.

On the other hand, the theatre practitioners' work with Ibsen activated tensions between two models at play in the theatre world at the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century: the star-actor based model and the ensemble-based model. For instance, plays like *A Doll's House* and *Ghosts* brought to the forefront the image and the qualities of the star-actors and star-actresses who travelled with their companies and disseminated Ibsen worldwide already at the end of 19<sup>th</sup> century. At the same time, the importance Ibsen gives to both main and secondary roles in plays like *The Wild Duck* supported the development of the ensemble-based practice, where the focus was no longer on the star, but on all actors who were required to be equally well prepared. The focus on the ensemble led to the rising of the directing art and of the director as the leading figure of the theatre institutions.

These aesthetic approaches led to different results and at the same time demonstrate not only Ibsen's strength as a renovator of acting and directing at the end of the 19<sup>th</sup> century, but also how, once he became a modern classic, his works started to be used for theatrical experiments as early as the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

### **Ibsen en el mundo**

In the following, the paper addresses examples of some of the most influential models of acting and staging Ibsen at stake at the turn of the 20<sup>th</sup> century. I approach different countries, languages and traditions to illustrate the variety of shapes of the first global expansion of Ibsen. The focus is on French, Italian and German Ibsen traditions, which eventually travelled not only to Central and South-Eastern Europe, but also to far-away parts of the world, like Australia, North America and, not in the least, South America.

### **El Ibsen francés**

Ibsen's French reception is one of the strong models that marked the early reception of Ibsen. It displays a wide range of approaches and the tension between contrasting aesthetics like naturalism and symbolism with realism slowly sliding into the acting, and institutional models like mainstream and independent theatre. In terms of repertory, *Ghosts*, *A Doll's House* and *Rosmersholm* were the most popular with the French audience. Also, while the French Ibsen tradition is dominated by the image of the star, the approach of Antoine points towards the growing importance of the director as the central pillar of the stagings. Kirsten E. Shepherd-Barr acknowledges the narrative of a "battle for Ibsen" (2012, pp. 56-80) between André Antoine's naturalist version and Aurélian-Marie Lugné-Poë's symbolist version, as suggested by Joan Templeton (1998, pp. 71-82) too, but insists that the French reception was not confined to these perspectives. Shepherd-Barr mentions Gabrielle Réjane's interpretation as the mainstream, boulevard theatre alternative to Antoine and Lugné-Poë's avant-gardism and experimentalism. It is worth mentioning here that both Réjane, Després and Lugné-Poë brought their Ibsen to South American audiences too.

The impact of these key practitioners on French and non-French theatre was considerable. The French

companies touring Ibsen performed across Europe, and in the case of Réjane, even North America. She was already a symbol of the French theatre itself during her lifetime, named as “the toast of the French capital” (Marker & Marker, 1989, p. 60) even before her successful rendition of Nora. The English audience considered that “Madame Réjane is the Parisienne, is all Parisiennes, incarnated” (Meunier, 1894, p. 197). However, she was not alone in being acknowledged as a pillar of French theatre. André Antoine and Aurélien-Marie Lugné-Poë were experimentalists responsible for the development of new directions in the practice of acting: Antoine represented the naturalist-realist path, Lugné-Poë represented the symbolist path.

Internationally, IbsenStage reveals Antoine’s presence as contributor in 12 events with *Ghosts* being associated with 11 of these events. The database also indicates Antoine’s lasting interest in touring with Ibsen for 13 years between 1890 and 1903. French, Italian, German, Dutch and Romanian audiences could all witness Antoine in *Ghosts*. Moreover, the staging of this play was not only the artist’s first Ibsen production on May 30, 1890, but also the very first French Ibsen production, hence its significance. Antoine’s naturalist version of Ibsen was “featuring all the things that irritated critics like François Sarcy, such as turning his back to the audience and whispering” (Shepherd-Barr, 2012, p. 61). This approach shaped the acting, the stage design and the repertoire, in order to deliver the audience a piece of real life, that is, a “slice of life”:

Antoine offered spectators a new brand of realism/naturalism: a slice of life [...] that brought audiences face to face with themselves and with their environment. Decors followed the patterns of reality. A revolutionary acting technique was also instituted [...]: actors and actresses no longer declaimed in stiff and studied ways, as was the style in state-subsidized and boulevard theaters. They walked and talked, comported themselves on stage as they did in shops, on the streets, and in their homes. [...] Nor did the performers upstage each other. Antoine had abolished the star system. His company worked as a unit – a cohesive whole. (Knapp, 1988, p. 866.)

Beside Antoine, Suzanne Després and Aurélien-Marie Lugné-Poë were the most prominent French contributors who travelled with Ibsen productions in Europe. IbsenStage points at 43 events with Després in leading roles between 1895 and 1937, as well as 111 events in which Lugné-Poë is registered as actor and/or director between 1892 and 1934. These events are testament to their powerful contribution to the dissemination of Ibsen’s works. Després and Lugné-Poë presented a symbolist version of Ibsen which contrasted to the naturalist Ibsen of Antoine. Their performances revealed “antinaturalistic settings, the actors’ lines being pronounced in a monotonous, oneiric tone and with slow, emphatic movements” (D’Amico, 2014, p. 15) and “hieratic, plainchant intonation and performances taking place behind a scrim” (Shepherd-Barr, 2012, p. 61). These extreme symbolist performances reflected Lugné-Poë’s “vision of the theatre [that] went beyond the visible world, directly into the occult, sometimes nightmarish, transcendental domains” (Knapp, 1988, p. 872) and guaranteed “Ibsen’s full and final breakthrough in France” (Shepherd-Barr, 2012, p. 61). However, they were highly controversial, not just for Ibsen, who hardly approved of them, but also with Scandinavian audiences. For instance, Georg Brandes objected to their symbolist stagings, claiming that Ibsen wrote realist plays:

Et George Brandès à la même époque partait en guerre contre les “interprétations fantastiques” de l’Œuvre et proclamait très haut qu’Ibsen était un dramaturge réaliste que des hurluberlus, en France, avaient systématiquement déguisé en Symboliste. Lugné se trouvait en somme dans une fâcheuse situation: on s’apercevait qu’il était plus ibsénien qu’Ibsen! (Jacques Robichez, 1955, p.15.)

Eventually, the symbolist interpretation of Ibsen was accepted as a compromise to ensure the playwright’s international dissemination, but it was not considered a plausible aesthetic option:

Mais les Norvégiens au début le pardonnaient à Lugné-Poë comme ils lui pardonnaient son jeu somnambulique qui faussait les intentions d'Ibsen et de Björnson, ôtait la vie des personnages, mais les enrichissait en même temps d'une profondeur et d'une gravité nouvelles. (p.15.)

Kirsten E. Shepherd-Barr (2012) claims that the symbolist approach to Ibsen “ultimately did more harm than good to the French understanding of Ibsen [...] playing him in a mode that we might not see (as he himself did later) as not just incompatible but risible” (p. 62).

As for Réjane, she “steered *away* from these two dominant modes of presenting Ibsen” (p. 62) that is from the naturalist and symbolist genres. Réjane belonged to the “boulevard” theatre tradition and ensured “the first [...] mainstream theatrical success for Ibsen” (p. 61). She enacted also the French romantic tradition, based on a declamation and on the star-system where a role was chosen to highlight the interpreter’s virtuosity: “Réjane, like her rivals, inherited a Romantic tradition of acting, only rarely was she sublime, and only very rarely indeed [...], was she ‘tragic’. Mostly was she witty, ironical and wonderfully physical” (Stokes, 2005, p. 122). However, John Stokes notes Réjane’s tendency towards a naturalist and realist acting: “The terms of Réjane’s success show a like adhesion to the newer naturalism of established mechanics; [...] she transformed, deepened and complicated the predictable workings of her popular repertoire” (p. 122). In London her acting was seen to have “one firm claim upon realism” (p. 136), which distanced her from Romanticism.

### **El Ibsen italiano**

The early Italian Ibsen tradition is clearly dominated by the star and by the naturalist or *verismo* interpretation with deep roots in the romantic acting convention. Thus, it comes as no surprise that the two most popular plays performed on the Italian stage at the turn of the 20<sup>th</sup> century were *A Doll’s House* and *Ghosts*. While star-actresses as Eleonora Duse, Emma Gramatica and Teresa Mariani would make a career and travel performing mainly Nora, and occasionally Hedda Gabler from the eponymous play or Ellida Wangen in *The Lady from the Sea*, star-actors like Ermete Zacconi, Ermete Novelli and Alfredo de Sanctis would choose Osvald as their preferred Ibsen role.

The Italian acting system at the turn of the 20<sup>th</sup> century influenced the performance history and the interpretation of Ibsen. The lack of a National Theatre and encouraged the Italian actors to tour, granting them celebrity beyond Italy. The repertory reflected this institutional structure marked by the practice of touring and by the star-actor as “the absolute dominus of the stage” (Petrini, 2018, p. 272). In this sense, *il capocomico*, *il grande attore* and *il mattatore* are institutionalised terms defining the evolution and organisation of Italian theatre life around theatre companies and their leaders. Moreover, is, despite the increasing dominance of the director and of the “ensemble” in the French, German or Russian theatre at the turn of the 20<sup>th</sup> century, the Italian theatre remained actor-based until very late in the 1930s.

The most important star actor/actress in the company was the manager and the director of the ensemble, controlling the repertory, the interpretation, the mise-en-scène and even the distribution of the roles (Battoni, 1999, p. 13). The text of the plays in the repertory was also arranged according to the commercial interests of the company and the aesthetic aims of its star-actor and manager. This freedom regarding the text is most evident in its domestication, which involved “cutting, moving, adding” (Alonge, 1988, p. 14) to a great extent. This approach started to change at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, evolving from the complete dominance of the actor over the text to a more balanced perspective. The change paralleled the transition from romanticism to *verismo* in the acting practice.

For instance, Ermete Zacconi and Eleonora Duse are two examples of Italian star-actors who were crucial to Ibsen’s global reception. Alonge designates them as “the vectors of Ibsenism’s dissemination

in Italy” (Alonge 1988, XI). I will hereby focus on Ermete Zacconi, who was renowned for his performances as the male protagonist *Ghosts* starting with 1892 and for bringing *verismo* in the Italian theatre. IbsenStage also shows his preference for Oswald, with 74 of 96 events registering him in this role. Zacconi’s Oswald is the most striking example of the use of *verismo* acting in the Ibsen performance history at the turn of the 20th century. When Giuliano D’Amico mentions Zacconi’s *Ghosts* performances of 1892, he highlights the interpretation: “Through this ‘pathological’ rendering he managed to create a theatrical effect that ‘mesmerised’ the audience and granted him long-lasting success. Nevertheless, Zacconi faced criticism for his naturalistic and pathological interpretation” (D’Amico, 2013, p. 132). When Alonge (1990) refers to “the most contested Oswald of Ermete Zacconi” (p. 84) he alludes to the debates that his interpretation generated in both Italian and European theatrical circles. Ibsen himself disliked this characterisation: “Zacconi uses my name to recite a drama, *Ghosts*, that it is not my drama” (Ojetti, 1951, p. 21). Alessandro Tinterri described him as “the so-called *mattatore*, able to privilege the identification [with the role] to the largest extent” (1990, p. 20). Lucia Re (2002) adds that he “[w]as completely externalising his characters [...] and was making of them human beings that were pathologically overexcited, exaggeratedly twisted in their movements and facial expressions [...]” (133). Zacconi is also one of the actors who travelled with his role as far as South America and points at the Italian influence on the dissemination of Ibsen in this part of the world.

### El Ibsen alemán

The German Ibsen tradition was not a unitary system, yet at the turn of the 20<sup>th</sup> century, two contrasting tendencies emerged clearly: the star-system and the ensemble-based system. The following examples explore some of the most influential representatives of both systems.

On the one hand, Agnes Sorma is one of the strongest symbols of the German star-system and is acknowledged for her most likely naturalist interpretation in *A Doll’s House*. IbsenStage registers her in 63 events, with her performance of Nora in 55 of them. Jens-Morten Hanssen identifies Sorma as a crucial figure in the contributor-contributor network for Ibsen performances between 1876 and 1918 on the German, European and American stages (2018, pp. 190-191), comparable with Eleonora Duse and Gabrielle Réjane. The example of Sorma demonstrates that the star-system, common in France and Italy, also characterised the German stage until 1918. It promoted “the system of solo guest performances” (p. 118) and ensured “public interest, high salaries, and critical attention” (p. 124) by allowing stars to perform a repertoire based on their preferences.

On the other hand, once the stars’ independent and dominant position diminished in the first decade of the 20th century, the art of directing and the ensemble system gained influence. According to Jens-Morten Hanssen, this was the period when Ibsen was “in command of the German stage” (p. 153), characterised by the “growing significance of symbolist plays, the advent of the Ibsen ensembles [and] the tradition of Ibsen cycles” (p. 153). The five German Ibsen ensembles that Hanssen identified through data extractions from IbsenStage – Carl Heine’s Ibsen Theater, Gustav Lindemann’s Ibsen Theater, Maria Rehoff’s Ibsen Theater, Ludwig Stark’s Ibsen Ensemble and Stadttheater Hannover’s Ibsen Ensemble – brought the Ibsen cycles to the audiences, that is, “a non-fixed set of plays” (p. 177) with performances usually following the chronology of Ibsen’s work. This typically German tradition emerged at “the end of the 1880s and continues into the 1920s” (p. 176), reaching its peak in the first decade of the 20th century. The statistical “frequency and density” (p. 184) it generated indicate Ibsen’s great “level of consecration and canonization” (p. 182) on the German stage, that is, his status as a classicised playwright. The ensembles brought Ibsen’s symbolist plays like *The Master Builder*, *When We*

*Dead Awaken*, *The Lady from the Sea*, *John Gabriel Borkman* and *Rosmersholm* to the forefront. These plays eventually dominated the repertory of the German ensembles in the first decade of the 20<sup>th</sup> century (Wittstock, 2016, p. 122).

Aesthetically, the acting in the productions of the ensembles of Lindemann, Rehoff and Stärk was of naturalist inspiration, as Wittstock signals (p. 121, 123), whereas Heine displayed a neo-romantic style (Hanssen, 2018, pp. 172-173). Jens-Morten Hanssen also reveals that Lindemann, one of the most influential directors in the landscape of the Ibsen-ensembles, “strived for [...] a naturalness without naturalism” (p. 173). So, while seemingly tied to this genre, he was breaking with the naturalist convention, while adopting a rather realist approach. Lindemann’s presumable shift from naturalism to realism may also have been tied to the techniques used by actors to portray believable social interaction in Ibsen’s late, symbolist plays, because of the need to preserve the illusion of real life.

Not in the least, the German Ibsen tradition at the turn of the 20<sup>th</sup> century is also marked by tensions in the aesthetics at directorial level, with Otto Brahm embodying the naturalist approach and Max Reinhardt experimenting with the development of an expressionist approach within the framework of same theatre institution Deutsches Theater. This is apparent in their staging of *Ghosts* in 1889 (Brahm) and 1894 (Reinhardt), which, as Erika Fische-Lichte (2007) argues, is “a play for all theatre concepts” (p. 61). On the one hand, the play was approached through the naturalist acting and staging conventions whose representative was Otto Brahm. On the other hand, Max Reinhardt brought the “festive play” approach and promoted the re-theatricalization of the theatre, which entailed a reconnection with the romantic conventions of beauty, emotion and passion in the newly developing expressionist approach, and which sought to move away from the idea of fidelity to reality in the acting and in the staging. This revived not only the romantic tragic tradition, but also the star-actor practice with Alexander Moissi as Oswald and Agnes Sorma as leading actress putting the spotlight on Mrs. Alving as protagonist.

## Conclusions

The greatest finding with respect to the influence of theatre practitioners who contributed to Ibsen’s dissemination is that they transmitted models of acting and staging his plays like those presented above not only across Europe, but also across the world already at the turn of the 20<sup>th</sup> century. For instance, in Southeastern Europe, the emergence of Ibsen in theatre cultures like the Romanian one is tied to the eclectic contribution of the French, Italian, German, Hungarian and Yiddish tours. In North America the Ibsen tradition was deeply marked by the British and the German influences, whereas Australia is an example of the how the British colonization influenced the playwright’s dissemination. Last, but not least, South America was marked by the presence of French and Italian tours that influenced the local acting and staging of Ibsen.

To conclude, Henrik Ibsen’s dissemination at the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century (approx. 1890-1910) was marked by global expansion and by complex networks of contributors who brought his works to audiences across the world. The examples of how French, Italian and German theatre practitioners approach Ibsen display a great aesthetic variety which eventually points at the great influence of his plays not only as innovator of dramatic art, but also as a modern classic whose works have opened the possibilities of artistic experiments as early as his first worldwide outreach.

## Bibliography

- ALONGE, ROBERTO, *Teatro e spettacolo nel Secondo Ottocento*. Vol. 249. Biblioteca Universale Laterza, Bari, Laterza, 1988.
- ALONGE, ROBERTO, “‘Spettri’, Zacconi e un agente tuttofare: traduttore, adattatore (e anche un poco drammaturgo)”. In Tinterri, Alessandro (ed.) *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 1990.
- BOTTONI, LUCIANO, *Storia del teatro italiano, 1900–1945*. Vol. 353. Universale Paperbacks Il Mulino, Bologna, Il Mulino, 1999.
- D’AMICO, GIULIANO, *Domesticating Ibsen for Italy. Enrico and Icilio Polese’s Ibsen Campaign*, Torino, Università degli Studi di Torino, 2013.
- D’AMICO, GIULIANO, “Six Points for a Comparative Ibsen Reception History”. *Ibsen Studies*, Vol.14, Issue 1, 2014, pp. 4-37.
- ESSLIN, MARTIN, “Ibsen and Modern Drama.” In Errol Durbach *Ibsen and the theatre: essays in celebration of the 150th anniversary of Henrik Ibsen’s birth*, London, Macmillan, 1980.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA, “Ibsen’s *Ghosts* – a play for all theatre concepts?; some remarks on its performance history in Germany”. *Ibsen Studies*, Vol. 7, Issue 1, 2007, pp. 61-83.
- GATES, JOANNE, “Elizabeth Robins and the 1891 Production of Hedda Gabler”. *Modern Drama*, Toronto, Vol. 28, no. 4, 1985.
- HANSEN, JENS-MORTEN, *Ibsen on the German Stage 1876–1918. A Quantitative Approach*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2018.
- HERMANS, HUB, W. E. KRUL, AND HANS VAN MAANEN, eds. *1894: European Theatre in Turmoil: Meaning and Significance of the Theatre a Hundred Years Ago*. Brill, 1996.
- HOLLEDGE, JULIE AND JONATHAN BOLLEN, *A Global Doll’s House: Ibsen and Distant Visions*, London, Palgrave Macmillan, 2016.
- KNAPP, BETTINA L., “The Reign of the Theatrical Director: Antoine and Lugné-Poë”. *The French Review*, Vol. 61, Issue 6, May 1988.
- MARKER, FREDERICK J. AND LISE-LONE MARKER, *Ibsen’s lively art: a performance study of the major plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- MORETTI, FRANCO, *Graphs, maps, trees*, London, Verso, 2007.
- MORETTI, FRANCO, *Distant reading*, London, Verso, 2013.
- MEUNIER, DAUPHIN, “Madame Réjane”. *The Yellow Book*, Vol. 2, 1894, pp. 197-206.
- PETRINI, ARMANDO, “L’attore italiano dall’Ottocento agli inizi del Novecento”, In Franco Perrelli (ed.) *Storia europea del teatro italiano*, Roma, Carocci editore, 2018.
- RE, LUCIA, “D’Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore/attrice fra decadentismo e modernità”. *MLN*, Vol.117, Issue 1, 2002.
- ROBICHEZ, JACQUES, *Lugné-Poë*, Paris, L’Arche Publisher, 1955.
- SHEPHERD-BARR, KIRSTEN E., “Ibsen in France from Breakthrough to Renewal”. *Ibsen Studies*, Vol.12, Issue 1, 2012, pp. 56–80.
- STOKES, JOHN, *The French actress and her English audience*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- TEMPLETON, JOAN, “Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage.” In Maria Deppermann (ed.) *Ibsen Im Europäischen Spannungsfeld Zwischen Naturalismus Und Symbolismus: Kongressakten Der 8. Internationalen IbsenKonferenz, Gossensaß, 23.-28.6.1997*, Frankfurt Am Main, Peter Lang, 1998, pp. 71–82.
- OJETTI, UGO, *Cose viste. Con una prosa di Gabriele D’Annunzio. Tomo secondo*, Firenze, Sansoni, 1951.
- TINTERRI, ALESSANDRO, “Introduzione. Le polemiche sull’arte”. In Alessandro Tinterri (ed.) *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 1990.
- WITTSTOCK, URSULA, *Das deutsche Theater in Hermannstadt in den Jahren 1893–1921: die Ära Leo Bauer*, PhD Diss., Universitatea Babeş-Bolyai, 2016.

# NUESTROS HIJOS (1907), DE FLORENCIO SÁNCHEZ, “IMPLACABLE CON LA MENTIRA COMO TOLERANTE CON EL ERROR”. DRAMA MODERNO, DOBLE TESIS Y ESPECTADOR IMPLÍCITO

Jorge Dubatti  
Academia Argentina de Letras / Filo: CyT, IAE, UBA  
[jadubatti@gmail.com](mailto:jadubatti@gmail.com)

Nos detendremos en el análisis de la poética de *Nuestros hijos* (1907), de Florencio Sánchez.<sup>1</sup> Se trata de una pieza que contribuye al afianzamiento de las convenciones del drama moderno (o drama realista de tesis, en sus diferentes formas) en el Río de la Plata a principios del siglo XX (Dubatti, 2005; Laurence, 2018). En otra oportunidad analizamos *Los muertos* (1905) y *Los derechos de la salud* (1907), de Sánchez, por su vínculo con el drama moderno (Dubatti, 2024a). *Nuestros hijos* fue recibida con reparos por la crítica coetánea y por la investigación posterior (Pagano, 1908, p. 71-76; Zum Felde, 1930, tomo II, p. 176-177; Richardson, 1933, p. 140; Corti, 1937, pp. 248-252; Cruz, 1966, p. 118; Lafforgue, 1967, p. 56; Ordaz, 1972, p. 93). Es uno de los textos de Sánchez menos re-editados (por ejemplo, no se la incluye en Sánchez, 1975). Merece ser releída, especialmente desde nuevas perspectivas teóricas y metodológicas. En esta ocasión trabajaremos su análisis a partir de la disciplina Poética Comparada (y su distinción entre poética abstracta, macropoética y micropoética).<sup>2</sup>

Propondremos, en primer lugar, una breve caracterización de la poética abstracta del drama moderno, su significación en la historia del teatro mundial a partir de la segunda mitad del siglo XIX y su territorialización en el Río de la Plata a través de la modernización de 1900; luego, nos concentraremos en un aspecto principal de la micropoética de *Nuestros hijos*: cómo construye la tesis realista. Finalmente, estableceremos algunas conexiones macropoéticas de *Nuestros hijos* con otros dramas modernos de Sánchez.

## Drama moderno: poética abstracta<sup>3</sup>

En los primeros años del siglo XX el teatro de Buenos Aires atraviesa un proceso de modernización relevante a través de la introducción y desarrollo, en la dramaturgia nacional y su puesta en escena, del drama moderno o drama realista de tesis.<sup>4</sup> Hemos definido esta poética de origen europeo como la principal contribución a las estructuras teatrales de la concepción de mundo de la Modernidad, la poética

---

1 *Nuestros hijos* fue estrenado en el Teatro Nacional (Buenos Aires) el 2 de mayo de 1907 por la Compañía de Jerónimo Podestá.

2 Disciplina que combina el Teatro Comparado y la Poética Teatral; estudia la poética desde la consideración de los fenómenos de territorialidad, inter-territorialidad, supra-territorialidad e intra-territorialidad, y en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Parte de la distinción y relaciones entre micropoética (análisis del individuo poético en su singularidad y heterogeneidad interna), macropoéticas (análisis de grupos o conjuntos de micropoéticas consideradas en sus relaciones y diferencias) y poéticas abstractas (construcciones teóricas cuya formulación va más allá del estudio de los individuos y los grupos). Véase Dubatti, 2012: pp. 127-142.

3 Tanto para este ítem como para el siguiente sobre procedimientos de construcción de la tesis en el drama moderno, seguimos los desarrollos expuestos en Dubatti 2005, 2006a, 2006b, 2009, 2021, 2024a y 2024b. Para una caracterización ampliada de la poética abstracta del drama moderno como contribución de la Modernidad al teatro mundial y su inserción en los procesos de modernización en la historia teatral de Occidente; para los antecedentes del drama moderno (drama burgués, melodrama social, “teatro útil”, primer teatro de tesis y proto-realismo); para una descripción e interpretación de su poética, su concepción teatral y base epistemológica, sus procedimientos y versiones, véase especialmente Dubatti, 2009, pp. 21-49.

4 Según nuestra concepción historiográfica, son diversas y sucesivas las modernizaciones que intervienen en los procesos del teatro argentino y se inician a finales del siglo XVIII. No coincidimos con los conceptos de “primera” y “segunda” modernización, correspondientes a 1930 y 1960, en Osvaldo Pellettieri, dir. (2002). Hacia 1900 la introducción del drama moderno en el Río de la Plata constituye una modernización de alto impacto en el teatro inmediato y posterior, en consecuencia no deberíamos caracterizar el teatro argentino de comienzos del siglo XX como “premoderno” (Dubatti, 2002, en Pellettieri, dir. 2002, afirmación que ya rectificamos en Dubatti, 2005).



como metáfora epistemológica —en términos de U. Eco— de los principios fundantes de la Modernidad.<sup>5</sup>

En el teatro europeo, en el plano de las micropoéticas y las macropoéticas, son ejemplos canónicos de drama moderno (con variaciones entre sí) cinco piezas de Henrik Ibsen que consolidan e irradian esta poética: *Los pilares de la sociedad* (1877), *Una casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884) (al respecto véase Dubatti, 2009, pp. 51-83). En esta breve caracterización del drama moderno como poética abstracta, recurriremos a la micropoética de *Una casa de muñecas* para algunos ejemplos procedimentales.

No utilizamos el término “drama moderno” de la misma manera que Hegel (*Estética*), quien lo emplea como noción de periodización para historizar el drama a partir del Renacimiento; tampoco como Peter Szondi (1994), quien designa “drama moderno” a todas aquellas formas dramáticas que ponen en cuestionamiento el “drama absoluto” (Sarrazac, dir., 2013). Cuando habla de drama moderno, en realidad, Szondi se refiere a poéticas de modernización que se apartan del drama realista de tesis, que amplían o no reconocen sus convenciones.<sup>6</sup>

En nuestro caso, llamamos drama moderno justamente a aquel cuya poética encarna, por primera vez en la historia teatral en la segunda mitad del siglo XIX, la concepción del “drama absoluto” y se diferencia del drama de los siglos anteriores, es decir, del drama liminal (poroso, abierto, fusionado a la vida, a la presencia del público y el convivio en el acontecimiento teatral, Dubatti 2016) y teatralista (que se muestra deliberadamente como convención, Gassner 1963 y 1967, de acuerdo a un ancestral protocolo aristotélico que busca diferenciar el arte de la vida, *Poética*, IX).

Entre las novedades que aporta el drama moderno (y que lo diferencian del drama precedente liminal y teatralista) se cuenta la ilusión de autosuficiencia dramática en la ficción (que pretende poner entre paréntesis o invisibilizar lo no-dramático), artificio fundante del realismo (que identifica verosimilitud con verdad empírica). El drama moderno realista busca la ilusión de un orden dramático cerrado en sí mismo (“drama absoluto”, según la definición de Szondi), que parece ajeno al acontecimiento de presencia del espectador (a quien transforma literalmente en un observador detrás de una “cuarta pared”), y construye el “efecto de real” anti-aristotélico (Barthes, 1982): el arte debe parecerse a la vida (contra la *Poética*, IX).

La ficción realista genera, al mismo tiempo, ilusión de contigüidad entre el régimen de la *poíesis* dramática y el régimen de la empiria: vemos el mundo poético como si viésemos el mundo real observado en la experiencia empírica. Esa ilusión se construye, como señala Darío Villanueva (2004), desde tres ángulos fundamentales: realismo genético, formal y voluntario. Por oposición, el drama liminal y teatralista anterior al drama moderno (en sus diferentes formas: la tragedia y la comedia griegas, la comedia latina, la *commedia dell'arte*, la tragedia y la comedia isabelinas, la “comedia” genérica del Siglo de Oro español, el teatro neoclásico, el drama romántico, etc.)<sup>7</sup> entreteje lo dramático y lo no-dramático de la representación

---

5 Afirma Eco en *Obra abierta*: “El modo de estructurar las formas del arte refleja —a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (1984, pp. 88-89). La Modernidad propone un conjunto de coordenadas que se hacen forma teatral en el drama moderno, en resumen: progreso (significación global, pensamiento totalizador, universales), creencia en el “saber es poder” (dominio de la realidad, cientificismo, observación de la realidad), laicización y antropocentrismo, igualación social y democratización, lo nuevo como valor (cuestionamiento y superación crítica de lo anterior vigente), teatro útil a la burguesía (visión materialista, racionalista, objetivista, pragmática), el teatro como escuela de la Modernidad y el teatrista como guía y mediador en los procesos de modernización social. Al respecto, véase Dubatti, 2009, pp. 21-31.

6 Por otra parte, no debe confundirse el concepto de drama moderno (una poética específica y precisa, sin duda revolucionaria en la historia del teatro mundial) con otros términos similares: teatro moderno, el drama en procesos de modernización teatral, el drama modernista, el drama en la Modernidad, el drama contemporáneo, etc.

7 En el caso del drama precedente al moderno, el término drama vale como genérico para todas las expresiones de la dramaturgia (sinónimo de pieza teatral o texto dramático), no debe entenderse como designación de una poética diferente a

(como hemos señalado en Dubatti, 2020, pp. 51-108). La revolución que trae el drama moderno realista implica cambios radicales respecto del liminal/teatralista, que por razones de espacio elegimos sintetizar en el este cuadro:

|                            | <b>Drama precedente</b><br>(liminal, teatralista)                                                                                                                                                                                                                                                                        | <b>Drama moderno</b><br>(drama absoluto, realista)                                                                                                                                                                             |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Período                    | siglos V aC. a XIX (primera etapa)<br>siglos XIX-XX-XXI (prolongación<br>en una segunda etapa, hasta el<br>presente) <sup>8</sup>                                                                                                                                                                                        | siglo XVIII (antecedentes: drama<br>burgués, melodrama social)<br>siglos XIX-XX-XXI (continuidad<br>con variaciones hasta el presente)                                                                                         |
| pacto mimético             | idealización aristotélica (teatralista,<br>convención consciente, anti-<br>realista):<br>el teatro debe diferenciarse de la<br>vida, su verosimilitud se diferencia<br>de la verdad empírica o real; a partir<br>de fines del siglo XIX, incorpora la<br>autonomía                                                       | Realismo<br>(ilusión de contigüidad entre la<br>escena y la empiria social real): el<br>teatro debe parecerse a la vida, su<br>verosimilitud se identifica con la<br>verdad                                                    |
| mundo<br>representado      | drama abierto, liminal, poroso con<br>el convivio (no hay cuarta pared,<br>uso de prólogo, coros, música,<br>danza, rito, fiesta que conecta<br>directa e inmersivamente con el<br>espectador)                                                                                                                           | drama “absoluto” (Hegel, Szondi):<br>ilusión de un mundo dramático<br>separado del convivio (cuarta pared y<br>efecto de real), la ficción como<br>mundo paralelo y separado de la vida                                        |
| estatus del<br>artista     | ratificador del <i>statu quo</i><br>(conformismo, no disidencia,<br>ancilaridad); a partir de fines del<br>siglo XIX, autónomo (nueva<br>instrumentalidad del arte no-ancilar)                                                                                                                                           | observador social, se documenta en<br>las ciencias y la universidad, cumple<br>una función crítica a favor de lo<br>nuevo y contra el <i>statu quo</i> , función<br>transformadora al servicio del<br>progreso                 |
| ancilaridad /<br>autonomía | en el desenvolvimiento histórico,<br>valores pre-modernos<br>(teocentrismo, monarquía, nobleza),<br>modernos (lo nuevo, laicización y<br>antropocentrismo, igualdad social,<br>progreso, cambio social,<br>cientificismo, racionalismo,<br>totalización, burguesía) o<br>posmodernos (crítica a los valores<br>modernos) | valores modernos (lo nuevo,<br>laicización y antropocentrismo,<br>igualación social, progreso, cambio<br>social, científicismo, racionalismo,<br>totalización, burguesía) o<br>posmodernos (crítica a los valores<br>modernos) |
| procedimientos<br>comunes  | escena, combinada con relato y<br>elipsis<br>diálogo<br>linealidad<br>acción física, físico-verbal, interna                                                                                                                                                                                                              | Ídem                                                                                                                                                                                                                           |
| Procedimientos             | teatralismo                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | tesis                                                                                                                                                                                                                          |

distinguir de la tragedia, la comedia, el auto, etc.

<sup>8</sup> Luego de la consolidación del drama moderno en la segunda mitad del siglo XIX, podemos hablar de la convivencia, simultaneidad y diálogo entre este y las formas del drama liminal y teatralista (reelaboración y transformaciones en la relación con el drama liminal-teatralista precedente).

|                                          |                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| diversos (que cambian según la historia) | liminalidad<br>prólogos<br>monólogos<br>coros<br>ritos<br>mezcla de las artes<br>auto-referencialidad<br>reflexividad, etc. | ilusión realista en todos los ángulos<br>(historia, sensorialidad,<br>referencialidad, lengua, semántica,<br>espectador voluntario)<br>prosa<br>representación de lo normal y lo<br>posible (no lo maravilloso ni lo<br>fantástico)<br>espectador “intencional” del<br>realismo: constituir el realismo para<br>ver mejor la realidad y transformarla |
|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Entre esos cambios radicales que trae la poética del drama moderno, se cuenta su concepción utópica del drama ligada a los valores de la Modernidad, que podemos resumir en cuatro fundamentos de valor: 1) la realidad existe (más allá de quien la observa), puede ser estudiada, mensurada, comprendida y se pueden realizar predicados (tesis) sobre ella; 2) el arte teatral puede trasponer a su lenguaje (su sistema de convenciones) la ilusión de funcionar como el régimen empírico (realismo); 3) el arte teatral puede *hacer ver* mejor la realidad (como si fuera un instrumento científico, por ejemplo como una lupa) reproduciendo en escena su régimen *mutatis mutandis* y transmitiendo afirmaciones sobre ella (tesis), que el espectador debe atesorar escolarmente, llevarse a casa y ponerlas en práctica en su vida; 4) así, el arte teatral tiene la capacidad de incidir en la realidad y transformarla, convirtiéndose en una herramienta crítica del *statu quo* y un motor de progreso hacia una realidad mejor por su potencia directiva, exigidora de acción hacia el futuro (Ciapuscio, 1994, p. 81, a partir de E. Werlich, 1975).

En su tesis doctoral, bajo nuestra dirección y de acuerdo a nuestra metodología de Teatro Comparado y Poética Comparada (Dubatti, 2012), Araceli Laurence (2018) estudió la productividad del drama moderno en el teatro argentino entre 1900 y 1930. Sin duda, esta poética (tanto en su dimensión dramática como espectacular) constituye una profunda revolución en la historia de nuestra escena y, en tanto poética de larga duración, su legado sigue vivo hasta hoy en sus diversas versiones (canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, disolutoria). Entre los responsables iniciales de esta modernización del 1900 sobresale Florencio Sánchez.<sup>9</sup> Según Laurence (2018: 172), Sánchez trabaja con la poética del drama moderno en *En familia* (1905), *Los muertos* (1905), *El pasado* (1906), *Nuestros hijos* (1907) y *Los derechos de la salud* (1907); podemos agregar a ese listado *Un buen negocio* (1909), y como protodramas modernos, *M'hijo el doctor* (1903) y *La gringa* (1904).

En el teatro argentino, por ejemplo, *El Gigante Amapolas*, de Juan Bautista Alberdi (escrita hacia 1840), o *Juan Moreira* (1884-1886), de Eduardo Gutiérrez y José J. Podestá, corresponden (con diferencias específicas) a la concepción del drama liminal-teatralista; en cambio, *Nuestros hijos*, de Sánchez, es exponente canónico de drama moderno o drama realista de tesis de acuerdo con la poética irradiada desde Europa.

### La tesis en el drama moderno: qué es, cómo se construye

Un procedimiento fundante del drama moderno es la tesis realista. Se trata de una afirmación sobre el mundo que permite un conocimiento nuevo sobre él o difunde un saber científico aceptado pero aún poco conocido fuera de la comunidad científica, con el objetivo de ver mejor el mundo, criticarlo y transformarlo. Está relacionada primordialmente a la experiencia de la contemporaneidad y posee un

<sup>9</sup> Todas las citas de *Nuestros hijos* se hacen por la edición de *Obras completas* de Sánchez (1969, tomo 3), al cuidado de Jorge Lafforgue.

sentido profundo de futuridad. Hay que resaltar el valor moderno de lo nuevo encarnado en la tesis, así como el interés educativo y crítico (contra el *statu quo*) implícito en su difusión. A través del drama moderno, el teatro colabora con un principio fundante de la Modernidad: la idea de que “saber es poder”, cuanto más sabemos más podemos incidir en la transformación y el dominio de la realidad con vistas a favorecer el progreso.<sup>10</sup>

En el drama moderno el realismo (ilusión de contigüidad entre el mundo poético y el mundo empírico: social, político, cultural, etc.) es condición de posibilidad del efecto de la tesis, porque genera las condiciones de producción de conocimiento: la mimesis realista produce la ilusión de que la idea “encarna” en el mundo representado, de la misma forma en que esa idea “encarna” en el mundo empírico y sirve para comprenderlo e incidir en él. Aceptar que el arte realista puede llevar a la *poiesis* (a través de una ilusión convencional) las reglas de funcionamiento del mundo empírico, significa otorgarle al arte estatuto de dispositivo legitimado para ver mejor el mundo empírico (Dubatti, 2009). El teatro vale, con sus diferencias artísticas, como un instrumento científico de observación y predicación sobre el mundo; más que un espejo, el drama moderno es una lente, una lupa o un microscopio que permite aproximarse cabalmente a la observación y comprensión de los fenómenos de la realidad. Esta utopía, como ya señalamos, está en la base de la concepción del drama moderno y es inseparable de él en su versión canónica.

La tesis está directamente vinculada al valor moderno de la ancilaridad, el teatro “útil”, que se pone al servicio del proyecto moderno: la dramaturgia y la escena contribuyen a difundir saberes y convertir al público en una masa crítica a favor del progreso y el cambio. El drama moderno se declara utilitario, “sirvienta” (del latín, *ancilla*) de los campos de la ciencia, la escuela, los sectores sociales progresistas, la política, la jurisprudencia, etc., que llevan adelante la transformación del mundo. Para elaborar una tesis realista el artista debe informarse, documentarse, estudiar y conocer los avances contemporáneos, así como observar el mundo, llevar a su campo específico de creación los métodos de la ciencia (Zola, “El naturalismo en el teatro”, 2002). No se privilegia el concepto de autonomía y soberanía (que desarrollará en paralelo el teatro simbolista, Dubatti 2009, pp. 143-180), es decir, no se considera que el arte pueda producir un conocimiento propio, aunque sí una aproximación diferente (a leer un libro o recibir una clase universitaria) y efectiva a esos conocimientos “encarnada”, convivial, colectiva. El arte debe ser vehículo de conocimientos producidos en otros campos, jerarquizados por la Modernidad. No hay paridad. El término tesis proviene, justamente, del campo científico, filosófico y universitario: el drama moderno es útil al progreso porque contribuye a difundir las nuevas ideas sobre el mundo. En este sentido, la tesis suele poseer un carácter tautológico, es decir, preexiste a la creación de la pieza teatral, que ilustra algo que ya se sabe o ya circula aunque solo en determinados sectores y que el arte teatral contribuye a extender en la población. El texto predica una tesis cuyo contenido es extra-artístico y ya se conoce antes de ver o leer la obra, pero generalmente ese conocimiento es reducido a una comunidad de expertos y la función del teatro es difundirlo. La dimensión tautológica del drama moderno canónico (repetir / difundir lo que ya se sabe en otros ámbitos) reduce la capacidad de descubrimiento e invención del teatro en cuanto productor de conocimiento, aspecto del drama moderno que el simbolismo (por ejemplo, el teatro estático de Maurice Maeterlinck: *Los ciegos*, *Interior*, *La intrusa*, *La muerte de Tintagiles*) cuestionará profundamente desde los valores de la autonomía y soberanía del arte.

La tesis debe además poseer una componente directivo (Werlich, Ciapuscio), exigidor de acción en el futuro: da instrucciones para la vida social.

---

10 La potencia estructural del teatro de tesis, su productividad en la contemporaneidad, hará que sus procedimientos sean utilizados al servicio del *statu quo*, como también sucedió con la novela naturalista (ejemplo, Eugenio Cambaceres, *En la sangre*). Debemos reconocer, en consecuencia, un paradójico drama moderno (por la forma) anti-moderno (por las ideas expuestas en la tesis), por ejemplo en obras de Jacinto Benavente.

Por otra parte, la tesis debe preservar permanentemente su objetividad. Como señala Zola (2002), la tesis debe dejar de lado toda “emoción”, “prejuicio”, “intuición” o “preconcepto” del autor, debe ser “impersonal”, porque el dramaturgo

no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones. El papel estricto de un sabio consiste en exponer los hechos, en ir hasta el fin del análisis, sin arriesgarse en la síntesis; los hechos son estos, la experiencia probada en tales condiciones da tales resultados; y se atiene a estos resultados porque si quisiera avanzarse a los fenómenos, entraría en el campo de la hipótesis; se trataría de posibilidades, no de ciencia (pp. 160-161).

Sin embargo, como hemos estudiado en August Strindberg (y más tarde Eugene O'Neill), muy pronto el drama moderno y sus estructuras (especialmente en su versión ampliada y fusionada) comienzan a “subjektivizar” las tesis hacia un protoexpresionismo o abren la conexión con otras poéticas (Dubatti, 2009, pp. 89-123 y pp. 125-140).

La tesis implica (como veremos en el análisis de *Nuestros hijos*) un espectador implícito informado y ávido de información, que valora la adquisición de nuevos saberes para comprender, analizar, dominar y transformar el mundo en el que vive. Se trata de un espectador con mirada crítica del mundo contemporáneo, aliado al progreso y la transformación social, un espectador que puede leer, comprender y memorizar la tesis y luego hacer algo con ella en la transformación de su vida y de la sociedad. Un espectador implícito que valora la dimensión pedagógica del teatro, un espectador-alumno que recibe conocimiento de los artistas-maestros ilustrados.

La construcción de la tesis se basa en un modelo semiótico del lenguaje teatral y la comunicación que garantiza su transmisión con alta legibilidad. El teatro cumple una función transitiva: favorece la circulación de la tesis desde los especialistas legitimados (científicos, universitarios, escritores, jueces, médicos, artistas, etc.) hasta el público teatral; así como el lugar del artista como un maestro-mediador ilustrado de los saberes de esos campos. Continúa de esta manera con la concepción del teatro como escuela (profundamente asentado en los procesos progresivos de la Modernidad a través de mecanismos de regulación religiosa, política, social, estética, etc.), donde se adquieren nuevos conocimientos. El artista es maestro y guía en la transformación moderna, y el espectador un alumno permeable a esas enseñanzas y, como buen discípulo, capaz en su momento de criticar las ideas del maestro para hacer avanzar la historia. A su manera, *mutatis mutandis*, el drama moderno sigue imponiendo un teatro de regulación y control por la vía de la legitimidad del saber y la crítica.

Debemos diferenciar la tesis del drama moderno de la exposición y transmisión de ideas sobre el mundo en el drama precedente (liminal-teatralista). Este último es conformista, ratifica lo ya conocido por la sociedad, su ancilaridad está al servicio del *statu quo*, cumple una función reguladora de control y vigilancia sobre el pensamiento social a partir de la institucionalidad del poder (monarquía, iglesia, moral de clase, cosmovisión y subjetividad, etc.). Al drama precedente al moderno le corresponde el *personaje razonador* característico de diversas poéticas (entre ellos, el “doctor” en la moralidad cristiana medieval, el servidor fiel del rey legítimo en la tragedia isabelina, el *bonnête homme* del teatro clasicista francés, etc.: el Doctor y el Mensajero en *Cadacual*, el Duque de Viena en *Medida por medida*, Filinto en *El misántropo*...), encargado de ratificar lo que el espectador ya sabe porque está en su cosmovisión, en el *statu quo* social y religioso. En cambio, el *personaje-delegado* (Hamon, 1973) del drama moderno es quien se encarga de explicitar la tesis, que consiste en un conocimiento no difundido aún ampliamente en la sociedad, que no está en el *statu quo*, que viene a cuestionarlo, que justamente impulsa lo nuevo y la crítica de lo vigente, proviene del ámbito de élite de la ciencia o la universidad y se irradia a la sociedad. El personaje-delegado es una herramienta de auto-cuestionamiento de la sociedad, que desea mejorar y avanzar a través de la difusión

de conocimientos modernos. Generalmente el personaje-delegado es un referente ilustrado por su formación y su profesión (abogado, médico, historiador, juez, intelectual, escritor, etc.), está habilitado por las mismas instituciones que otorgan al drama moderno su función ancilar.

Así como existe un personaje razonador precedente y un personaje-delegado moderno, ambos poseen en las respectivas poéticas sus contracaras negativas y opuestamente complementarias (personaje-contradelegado), destinadas a reforzar por oposición el valor de la cosmovisión del *statu quo* (contradelegado) o de los nuevos conocimientos del progreso (delegado). En el caso de *Rey Lear* (exponente del drama liminal-teatralista precedente), Kent, Gloucester y Edgar son personajes razonadores positivos y, en deliberada oposición, Edmundo, Goneril y Regania son personajes razonadores negativos. En *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen (exponente canónico del drama moderno), el Doctor Stockmann es personaje-delegado positivo y su hermano, el intendente, es personaje-contradelegado. En el drama moderno canónico el margen de ambigüedad o dilema suele ser favorecido por el realismo, pero es reducido y controlado, generalmente personaje-delegado y contradelegado configuran una cartografía claramente delineada de valores del Bien y del Mal (personaje positivo y negativo) tal como los concibe la cosmovisión moderna. Es frecuente también, a partir de los desarrollos de la historia que se cuenta en el drama, la transformación del personaje-contradelegado en personaje-delegado, la transformación del personaje negativo en positivo.

La tesis del drama moderno puede ser unívoca (cuando transmite una idea única sin ambigüedades) y eminentemente difusora (cuando se limita a exponer una idea ya afianzada en otros campos, por ejemplo, el científico o el jurídico), o puede adquirir una dimensión constructiva, más abierta y propositiva, que amplía la producción de conocimiento a otras resonancias y no se limita solo a la transitividad. El drama moderno puede contener más de una tesis (como ya señalamos en *Los muertos* en Dubatti 2024a y como observaremos enseguida en *Nuestros hijos*) y no necesitan oponerse. Distinguimos entonces entre drama moderno monológico (con una sola tesis) y polifónico (con más de una tesis). Es común, también, que la tesis plantee una idea principal de la que se desprenden otras (a manera de corolarios o derivados) o que se conecte con otras ideas subsidiarias por encadenamientos semánticos.

¿Cómo se construye procedimentalmente la tesis en el drama moderno? A partir del alineamiento o concertación de los principales artificios de la poética en una misma orientación de producción de sentido, en una homogénea isotopía semántica (Greimas, 1987).<sup>11</sup> Se produce un efecto de redundancia, con intención pedagógica, que busca garantizar la transmisión comunicativa en esa misma dirección. Incluye zonas explícitas (denotación) y otras más oblicuas o implícitas (connotación), pero asimilables o asociables a la isotopía semántica, que finalmente contribuyen a ella. Como señalamos arriba, la tesis para efectivizarse en su función de comprensión del mundo y al mismo tiempo crítica y transformadora, requiere el pacto de la mimesis realista o la ilusión de contigüidad entre mundo empírico y mundo poético. El drama moderno no se limita a desarrollar expositiva, directiva y argumentativamente los temas que discute. Para apelar a la sensibilidad estética, recurre al símbolo o al conjunto de símbolos como condensación de los núcleos semánticos de la tesis en imágenes que invitan a ser interpretadas. El símbolo garantiza otra vía de comunicación de la problemática de la tesis. Así como sucede con la historia, el análisis e interpretación de los símbolos religan con la semántica de la tesis. Esos símbolos pueden establecer una red textual diseminada en diversos niveles o ángulos. En *Una casa de muñecas*, Ibsen plantea la tesis de la prioridad del individuo sobre el ciudadano para el progreso social. El individuo (generador de una nueva moral de avanzada, vector de la Modernidad en su crítica al *statu quo*) y el ciudadano

---

11 La isotopía (etimológicamente, *iso*, igual; *topía*, lugar, volver al mismo lugar) resulta de la agrupación de campos semánticos para dar homogeneidad de significado al texto y lograr la uniformidad de la tesis desde los diferentes ángulos textuales de su construcción.

(representante del *statu quo*, reacio al cambio, acomodado en su moral, en sus costumbres) encuentran su correlato simbólico en una red de imágenes que confrontan adultez / infancia, seres humanos / juguetes, lo grande / lo pequeño. Uno de los símbolos fundamentales es el de la “casa de muñecas”, que se irradia (ya desde el título) en todos sus matices sobre la situación de Nora protagonista: ser aún una mujer-niña y jugar con muñecas, ser una muñeca para su esposo y su padre, vivir en una casa de muñecas (no en un verdadero hogar), jugar con los niños no como adulto sino como una niña más, etc.

¿Cuáles son los principales procedimientos concertados de los que se vale el drama moderno para exponer una tesis, para construir isotopía y redundancia? Básicamente los más recurrentes son:

- la historia que se cuenta (Bal, 1990),<sup>12</sup> con sus personajes, acontecimientos, objetos, espacio y tiempo, encarna la tesis: del análisis y la discusión de la historia y los avatares que atraviesan los personajes, principalmente el protagonista, se llega a abstraer la tesis;
- los personajes-delegados (en tensión con los personajes-contradelegados) son los que ponen en palabras la tesis, los que explicitan sus contenidos y derivaciones y sus condiciones de comprensión;
- las historias incluidas, sea a través de metateatro (representaciones teatrales) o metadrama (representaciones no-teatrales: musicales, literarias, pictóricas, etc.) y/o metadiégesis (relatos sobre otros personajes, o noticias periodísticas o hechos “reales”, resúmenes de obras literarias, etc.) (García Barrientos, 2003, pp. 232-235), de los que también se desprende la tesis y operan como reforzadores de la semántica de la historia central;
- la referencia a estudios, obras o experiencias científicas, judiciales, universitarias, periodísticas, etc. vinculadas a la tesis;
- una red simbólica que objetiva, condensa y sintetiza la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos vinculados a la semántica de la tesis;
- el título de la pieza teatral, que opera como un organizador de la relación del lector o del público con el texto.

De la conjunción semántica en isotopía de estos procedimientos constructivos, expresada en insistente redundancia pedagógica, se abstrae la tesis como una predicación relevante sobre el mundo con vistas a producir una transformación en la contemporaneidad y su proyección hacia el futuro.

### Construcción de las tesis en *Nuestros hijos*

Nos detendremos primero en el contenido de las dos tesis de *Nuestros hijos*, para luego analizar su construcción morfotemática en la micropoética. Tomaremos en cuenta los procedimientos del drama moderno antes señalados, articulando las complejas relaciones entre poética abstracta (modelo teórico) y micropoética (el detalle del detalle de la singularidad de un individuo poético, de un texto particular, individuo en el sentido de la Filosofía Analítica, Strawson, 1989).

Históricamente la crítica y la investigación de *Nuestros hijos* ha identificado una única tesis en el texto, que explicita el Sr. Díaz: “La maternidad nunca es un delito” (Acto I, p. 205). Sin embargo, como antes en *Los muertos* (al respecto, Dubatti, 2024a), la poética de *Nuestros hijos* plantea dos tesis paralelas, complementarias e incluso opuestas en un aspecto (como veremos):

- Tesis 1: la sociedad debe amparar a la maternidad “anormal” (p. 205) y la “natalidad ilegítima”, a “nuestros hijos naturales” (p. 201), sin ocultarlos, diciendo la verdad sobre esta situación;

---

12 Para el concepto de historia, partimos teóricamente de la distinción formulada por Mieke Bal: “Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento” (*Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, 1990, p. 13).

- Tesis 2: la sociedad debe proteger a las mujeres adúlteras (y a sus hijos), manteniendo en secreto esta información, porque se trata de una “mentira” necesaria para la convivencia social (para que quienes no soportan la verdad, como Jorgelina o su hijo Alfredo, no vean destruidas sus existencias).

Ambas tesis son complementarias y confluyen en varios fundamentos y de ellas se desprenden relevantes corolarios, pero también se oponen en un componente relevante:

- las dos tienen como sujetos centrales a la mujeres, en tanto madres y/o esposas, y conducen a la discusión sobre un posible nuevo lugar de las mujeres en una sociedad futura, así como expresan la voluntad de un trato a las mujeres menos violento, más piadoso y contenedor;

- coinciden en la aceptación del “instinto”, no solo de los varones (a los que las mismas mujeres atribuyen, eufemísticamente, la “curiosidad”, p. 198), sino también de las mujeres (las novias, las esposas), como pulsión humana natural constitutiva: “Si se infringe una ley social, se ha cumplido la ley humana que es la ley de las leyes” (Acto I, p. 205); la naturaleza por sobre la convención social;<sup>13</sup>

- cuestionan ambas, de diferente forma, la hipocresía de la religión y del *status* social clasista basado en la falsa apariencia y el poder discursivo (tanto para el embarazo pre-matrimonial como para el adulterio), así como el escarnio, el odio y el caranchismo que padecen las víctimas femeninas: “¡Oh, naturalmente! ¡Los buitres! ¡Han venido al olor de la carniza fresca! ¿Qué le han hecho, hija?” (Acto II, p. 219); “¿Estás tú segura [Jorgelina] de que una mujer que engaña a su esposo no quiere a sus hijos? ¿Estás bien segura?...” (p. 203);

- ambas tesis intentan modificar la causalidad social en busca del bien común, ponen una concepción universal del bien por sobre los convencionalismos sociales. “Estamos creando el mal para aplicarle el remedio” (p. 205), objeta el Sr. Díaz, y debería ser al revés: debería practicarse el bien para todos.<sup>14</sup> El bien más allá de o en contra de los convencionalismos sociales;

- se oponen, en tanto plantean posiciones diversas frente a la necesidad de la verdad o de la mentira “necesaria” como fundamento de la sociedad; discuten cuándo corresponde ocultar / desocultar informaciones sobre comportamientos femeninos.

Sánchez afirma, al mismo tiempo, que para proteger a las mujeres y sus hijos hay que desocultar (algunas cosas) y ocultar (otras). Decir y no decir la verdad, según el caso, siempre al servicio del bien y la piedad. Liberado de prejuicios, el Sr. Díaz siente “desbordarse en mi espíritu la tolerancia y la piedad por mis semejantes” (p. 230).

El mismo Sr. Díaz enlaza las dos tesis en un ejemplo de las crónicas que lee en los diarios, y se sorprende de la actitud de su mujer frente a la noticia:

SEÑOR DÍAZ.- [...] ¿Quieren un ejemplo? ¿Han leído ustedes la noticia de ayer del suicidio de una familia entera, una mujer que se asfixia con sus cuatro hijitos? [...]

Una cosa vulgar. Igual al de antes de ayer y al de la semana pasada —dramas de la miseria—, pero con la diferencia de que en el caso anterior el marido estaba en la cárcel. Un homicidio por celos, supongamos, mientras que en el presente, el marido, el padre de las cuatro criaturas...

SEÑORA DE ÁLVAREZ.- Estaba enfermo en el hospital.

13 Acierta Roberto Giusti cuando escribe: “Esta nota no es única en el teatro de Sánchez. Los derechos de la vida, llámese dicha, llámese amor, llámese necesidad, llámese instinto, siempre los puso por encima de cualquier otra obligación moral o social. Veremos que no es otra la idea central de *Los derechos de la salud*” (1920, pp. 108-109). Véase también Berenguer Carisomo, 1947, p. 379.

14 La fascinación de Sánchez por la bondad y las prácticas del bien (por los “hombres buenos” de *Los muertos*) es señalada por Julio Imbert: “[*Nuestros hijos* significó] para Sánchez, responder con un silencio amargo a críticas de quienes vieron en él un subversivo descastado o un anticristo en ciernes, aunque, felizmente, tanto o menos que aquellos que adivinaron —como Alberto Zum Felde más tarde lo notaría— el ‘dulce apóstol de la caridad’, el ‘hermano de San Francisco’ que habría sido, naturalmente, de ‘haber vivido en tiempos de fe religiosa’” (1967, p. 165).



SEÑOR DÍAZ.- No. Había abandonado a los suyos por igual causa. Ya ven ustedes dos sucesos idénticos y dos dramas distintos. Este descubre que su mujer lo engañaba, y desaparece abandonando su hogar.  
 SEÑORA DE ÁLVAREZ.- Mal hecho, ¿qué culpa tenían las pobres criaturas?  
 SEÑOR DÍAZ.- ¿Y qué debió hacer?  
 SEÑORA DE ÁLVAREZ.- Velar por sus hijos, abandonando a esa mala madre.  
 SEÑORA DE GONZÁLEZ.- Claro está; quitarle los hijos.  
 SEÑOR DÍAZ.- ¿Y con qué derecho le arrebatara esas criaturas a su cariño?  
 SEÑORA DE DÍAZ.- ¡Ave María! ¡Qué ideas, Eduardo!... Esa mujer no amaba mucho a sus hijos, cuando olvidó así sus deberes.  
 SEÑOR DÍAZ.- ¿Estás tú segura de que una mujer que engaña a su esposo no quiere a sus hijos? ¿Estás bien segura?... (p. 203)

Como en los dramas modernos de Henrik Ibsen, para Sánchez la sociedad se divide entre *ciudadanos* que refrendan con su doxa un *statu quo* insatisfactorio y repudiable, e *individuos* que proponen ideológica y programáticamente una nueva reflexión ética enfrentada a la vieja moral. Pero se trata, para Sánchez, de apuntar a la felicidad de todos los miembros sociales, favorecer el bien compartido, hacia una sociedad mejor. El Sr. Díaz se reconoce como “un sujeto que no tiene necesidad de abreviar en la fuente común para hallar un poco de dicha y que nada hace ni hará en perjuicio de la dicha ajena” (Acto I, p. 192); “seamos buenos” (p. 221).<sup>15</sup>

Este doble posicionamiento (proteger a la madre soltera y su progenie con la verdad; proteger a la esposa adúltera y su progenie con el secreto y el ocultamiento) articula la doble tesis y otorga a *Nuestros hijos* condición de drama moderno polifónico (con más de una tesis, aunque ambas en boca del mismo personaje y sus aliados). Para Sánchez, para hacer el bien no siempre hay que revelar la verdad.

Acaso las críticas recibidas por *Nuestros hijos* se vinculan a cierto desajuste de lectura frente a esta complejidad de dos tesis (complementarias y opuestas a la vez), entrelazadas, así como a la forma dramática de ejecutarla (una se revela en el Acto I; la otra, planteada desde el inicio, esperará sin embargo para resolverse hasta el cierre del Acto III).

Observemos cómo se construyen estas tesis en el drama moderno *Nuestros hijos*:

### 1. las historias que se cuentan:

Para componer las dos tesis, Sánchez entrelaza en *Nuestros hijos*, desde el Acto I, dos líneas de intriga internas a la familia del Sr. Díaz, que sostiene hasta el final:

- a) la historia del embarazo pre-matrimonial de Mecha y la inconveniencia de su casamiento con Enrique, que surge de un acontecimiento nuevo (la noticia del embarazo), modifica la situación del presente familiar y replantea la autoridad paterna y la relación padre-hija;
- b) la historia de la infidelidad de la Sra. de Díaz y la inconveniencia de que sus hijos conozcan la verdad, que proviene de un acontecimiento del pasado (el episodio de adulterio) y se sostiene en un secreto, cuyo malestar afecta en el presente la relación marido-mujer y la vida cotidiana familiar.

Ambas intrigas se articulan en la figura del padre de la familia como protagonista, y en la hija (Mecha) y la esposa (Jorgelina) como co-protagonistas (una aliada de Eduardo, otra antagonista, respectivamente). Ambas intrigas se reparten la representación de las tesis: a la primera corresponde amparar la maternidad “anormal” y la “natalidad ilegítima” haciéndolas visibles socialmente; a la segunda, proteger con el secreto a las mujeres que han sido infieles en el matrimonio para evitar la violencia social sobre ellas y sus hijos. En el desenlace ambas intrigas se cruzan y culminan con la división de la familia en dos grupos

<sup>15</sup> Díaz se sorprende de que, en una sociedad que funciona mal, resulta “tan anormal que un hombre se sienta bueno... que un hombre tenga amor por sus semejantes... que un hombre se emancipe de la tiranía de los prejuicios... que no hay más remedio que declararlo loco” (p. 230).

irreconciliables. Sánchez divide a sus personajes en dos grupos: los que soportan la verdad descarnada y pueden construir su nueva existencia sobre ella con resiliencia y transformación (el Sr. Díaz, Mecha, su hijito por nacer); los que frente a la verdad quedan “sangrando” (la Sra. de Díaz, Laura, Alfredo) y, heridos, se sumergen y aferran a las plantas del fondo del lago como los patos salvajes baleados por los cazadores (Ibsen).

Sánchez articula así un posicionamiento paradójico o relativo frente a la verdad: en un caso (Mecha) hay que desocultar, poner la verdad a la luz, a la vista de todos; en el otro (Jorgelina), mantener en secreto. Combina así las tesis que Henrik Ibsen lleva adelante en dramas modernos diferentes: la verdad como fundamento de la sociedad y del matrimonio (*Los pilares de la sociedad*, *Una casa de muñecas*, *Un enemigo del pueblo*); la mentira necesaria para vivir, la mentira y el secreto como formas de sobrevivencia para aquellos que no pueden soportar la verdad y los destruye (*El pato salvaje*). Sánchez afirma, al mismo tiempo, que hay que desocultar (algunas cosas) y ocultar (otras). Decir y no decir la verdad.

El Sr. Díaz es rico; Sánchez no informa sobre su profesión o fuente de ingresos, pero lo muestra solvente: posee con su familia una buena situación social, viven en un “palacete” (p. 189), tienen numerosos criados, no padecen necesidades económicas, pueden instalar un ascensor doméstico para evitar las escaleras y frecuentan a otras familias de sectores pudientes. Sin embargo, el Sr. Díaz se ha aislado en el “último piso de la casa”, ha “abdicado de su autoridad” como padre (Acto I, p. 191), “repudia” a su mujer (Acto I, p. 193) y se siente desde hace cuatro años absolutamente tomado por la investigación para la escritura de un libro “sentimental” (p. 229) sobre crónicas policiales vinculadas a la “maternidad anormal” (p. 205), para corregir el “tributo enorme de vida que nos cobran los asilos, las cárceles y los cementerios” (p. 205). Asegura que, con toda la documentación que acopia e investiga, escribirá “una *Enciclopedia del dolor humano*” (p. 229). Si para la doxa de los ciudadanos integrados al *statu quo* el Sr. Díaz es un “misántropo” (p. 191), padece “neurastenia” (p. 199), o es un exponente del “anarquismo puro” (p. 205), para su hija Mecha (quien ya se perfila como *individuo* con visión propia alternativa) “No está loco ni enfermo ni maniático. Es un buen hombre que se siente harto de nosotros; de tanta hipocresía, de tanta simulación, de tanta madad. De toda la miseria moral de nuestra vida” (pp. 199-200).

Por su doble posicionamiento frente a la verdad, el Sr. Díaz se vuelve un personaje complejo, no lineal ni unívoco. Sostiene el secreto de la infidelidad de su mujer hasta el final del Acto III, y si lo revela es contra su voluntad. Lo aclara explícitamente: “¡Me han obligado a ser tan cruel!... Pero tenía que defenderme. Si no lo hago así me nombran un tutor...” para declararlo insano (p. 240). “No debí hablar... No debí hablar... no era tiempo aún...” (p. 239), se arrepiente; o más adelante: “¡Ese ha sido el error! ¡Hablar!...” (p. 241). Le objeta a su hijo que busque la verdad (cuando Alfredo busca a su madre para que aclare la situación): “Haz hecho mal. ¡Esos careos son cosas de jueces o de niños! No había necesidad de mayores violencias. Si hubieras sido más hombre, nos habríamos entendido como hombres” (p. 239).

Desenmascarar a Jorgelina tiene un doble valor: dejar en evidencia su falsedad individual y de clase (cómo “actúa” descaradamente su falsa moral ante sus hijos y el prójimo), cuestionar los convencionalismos sociales; derribar su actitud moral frente a la hija, porque tras la revelación del adulterio Jorgelina ya no tendrá “autoridad” para castigar, injusta y cruelmente, a Mecha por el embarazo y su decisión de no casarse.

Pero El Sr. Díaz hubiese preferido no desenmascarar a su esposa. Ser “hombres” (le dice a su hijo) implica para el Sr. Díaz evitar el daño que producirá la revelación del secreto. Hacer el bien, ser un “buen hombre”. Sin embargo, como Gregorio Werle en *El pato salvaje* (con acierto calificado por George Bernard Shaw “villano idealista”, el personaje que en nombre de la verdad genera destrucción, 1891), su hijo Alfredo pide que la verdad quede al descubierto: “Quiero ver las cosas claras como la luz, como la luz...” (p. 239). No sabe que buscará así su propia destrucción y la disolución de la familia.

En el desenlace el mismo Sr. Díaz explica a sus hijos el proceso de conciencia que atravesó tras comprobar la infidelidad, proceso que hoy lo coloca en nuevo estado de lucidez:

Ustedes habían nacido ya cuando Jorgelina me engañó. Yo la quería mucho y más que a todo adoraba la paz del hogar en que elaborábamos la dicha común. Cuando se me presentó el conflicto pasional no tuve fuerzas para rebelarme. Me acobardó el fantasma de la vindicta social haciendo presa de mis hijos, y a riesgo de pasar por un abyecto —quién sabe si no sigo siéndolo para mucha gente—, apliqué un cauterio a mi herida de amor propio y continué la vida en común como si nada hubiera ocurrido. Lo preferí todo a dejar señalar con un estigma infamante a mis propios hijos. Pasó el tiempo. El episodio había modificado mi concepción de la vida. Ustedes crecían y se educaban en un medio que empezaba a resultarme falso y convencional, pero ya era tarde para llevarlos a la realidad. Luego mi mentira y la mentira de todos comenzó a mortificarme. Entonces huí a la mansarda. Allí habría acabado mis días sin decir una palabra si no sobreviene este accidente de Mercedes que me devuelve a la realidad cruel de la vida. (p. 241)

Si bien el protagonista califica de “original coincidencia” (p. 228) esa confluencia entre el tema de su investigación sobre la “maternidad anormal” y la situación de Mecha, Sánchez sugiere que hay una causalidad profunda entre la desilusión del Sr. Díaz sobre la vida acomodada que lleva (mundo de hipocresía, “falso y convencional”), la preocupación por los hijos (amenazados por el “estigma infamante”) y el inicio de su interés por lo social, su preocupación por “que no haya tantos hijos sin madres y tantas madres sin hijos” (p. 206). Desde el punto de vista de su protagonista, *Nuestros hijos* es la historia de una transformación ideológica por la toma de conciencia social.

## **2. los personajes-delegados y contradelegados:**

Sánchez concentra la función del personaje-delegado en su protagonista, el Sr. Díaz, quien explicita ambas tesis y sus desprendimientos, fundamentos y corolarios. Es el individuo ibseniano (opuesto al ciudadano), pero también el ideólogo que enfrenta a la doxa, al *statu quo*, a la moral vigente con una nueva perspectiva existencial. Sánchez no declara su profesión, no lo encuadra claramente en los roles ilustrados que frecuentemente asumen los personajes-delegados en los dramas modernos: abogados, médicos, historiadores, intelectuales, maestros, artistas. Pero su investigación lo acerca, de alguna manera, al perfil intelectual, al escritor. Cuenta con dos personajes aliados que lo legitiman en su valor de delegado: su hija Mecha (quien le dice que es como un apóstol que “exponías tu evangelio del respeto a la maternidad”, p. 222) y el Doctor (“Puedo asegurarle que nos hacen falta muchos locos como usted”, p. 230). Enfrenta con sus afirmaciones y argumentaciones a los personajes-contradelegados, los que expresan el pensamiento que Sánchez quiere combatir: Jorgelina y sus hermanas Panchita y Ernesta, Alfredo, la Sra. de Álvarez y la Sra. de González. Estos personajes-contradelegados degradan y desautorizan al Sr. Díaz: lo tratan de “misántropo” (p. 191), de “neurastenia” (p. 199), “anarquismo puro” (p. 205), o afirman que está “loco” (p. 230). El Sr. Díaz no reivindica para sí ningún atributo destacable, más bien se define como un hombre común (acaso un autodidacta con sensatez) que, frente a una adversidad, nace a la conciencia. Posee un valor autorreferencial: cuando le hace caracterizar su investigación y el libro que escribirá, Sánchez está definiendo indirectamente su propio teatro. Afirma el Sr. Díaz con estas palabras la concepción que alienta su investigación, y que vale plenamente para el drama moderno:

Esa será mi obra. Desentrañar del mismo seno de la vida, del drama de todos los días y de todos los momentos, las causas del dolor humano y exponerlas y difundirlas como un arma contra la ignorancia, la pasión y el prejuicio. No lo hemos perdido todo en la desgarrante contienda de los siglos. Hay síntomas de que la conciencia y la piedad, subsisten en el hombre. Digámosle a su cerebro palabras de verdad, e impetremos su clemencia con la oración del sentimiento. (pp. 203-204)

Al comienzo del Acto III, en su biblioteca y en diálogo con el Doctor, el Sr. Díaz va un poco más allá en la definición del libro que quiere escribir (y que vale como apunte metapoético para el drama moderno):

SEÑOR DÍAZ.- Allí los tengo [libros de sociólogos y criminalistas]. He leído mucho. No los tomo mayormente en cuenta. Mi obra no será de especulación científica. Quiero ofrecerle a la humanidad un espejo que en que vea reflejadas sus pasiones, su miseria, sus vicios. Esto hacemos, estos son nuestros crímenes, y por esto y esto nos estamos despedazando.

DOCTOR.- Un libro sentimental.

SEÑOR DÍAZ.- Sí, sentimental, si usted quiere. Un toque de somatén a la clemencia universal. He probado en mí mismo la bondad de mi futura obra, de mi monumental “Enciclopedia del dolor humano”. Durante estos cuatro años de lectura razonada y analítica de mis crónicas policiales he ido experimentando la alegría de una renovación de mi ser moral y si no me considero del todo purificado estoy depurado de prejuicios, y siento desbordarse en mi espíritu la tolerancia y la piedad por mis semejantes. (pp. 229-230)

### 3. otras historias incluidas:

Las tesis sobre la “maternidad anormal” y el adulterio se entretajan con otras historias incluidas, provenientes de las crónicas policiales en los diarios, y que operan metadiegeticamente en la isotopía de la poética:

SEÑOR DÍAZ.- Para mí lo son todos [interesantes]. La puñalada de ayer y la puñalada de hoy son dos dramas distintos. Extraerlos del relato trivial, analizarlos y catalogarlos, es por ahora mi tarea. ¿Quieren un ejemplo? ¿Han leído ustedes la noticia de ayer del suicidio de una familia entera, una mujer que se asfixia con sus cuatro hijitos?

SEÑORA DE GONZÁLEZ.- No. Pero he oído conversar de eso a los sirvientes.

SEÑOR DÍAZ.- Una cosa vulgar. Igual al de antes de ayer y al de la semana pasada —dramas de la miseria—, pero con la diferencia de que en el caso anterior el marido estaba en la cárcel. Un homicidio por celos, supongamos, mientras que en el presente, el marido, el padre de las cuatro criaturas...

SEÑORA DE ÁLVAREZ.- Estaba enfermo en el hospital.

SEÑOR DÍAZ.- No. Había abandonado a los suyos por igual causa. Ya ven ustedes dos sucesos idénticos y dos dramas distintos. Este descubre que su mujer lo engañaba, y desaparece abandonando su hogar.

SEÑORA DE ÁLVAREZ.- Mal hecho, ¿qué culpa tenían las pobres criaturas?

SEÑOR DÍAZ.- ¿Y qué debió hacer?

SEÑORA DE ÁLVAREZ.- Velar por sus hijos, abandonando a esa mala madre.

SEÑORA DE GONZÁLEZ.- Claro está; quitarle los hijos.

SEÑOR DÍAZ.- ¿Y con qué derecho le arrebatara esas criaturas a su cariño?

SEÑORA DE DÍAZ.- ¡Ave María! ¡Qué ideas, Eduardo!... Esa mujer no amaba mucho a sus hijos, cuando olvidó así sus deberes.

SEÑOR DÍAZ.- ¿Estás tú segura de que una mujer que engaña a su esposo no quiere a sus hijos? ¿Estás bien segura?... (pp. 202-203)

O en el Acto III, en diálogo con el Doctor, el Sr. Díaz expone cómo trabaja con el acopio, la clasificación y el comentario de las crónicas policiales, y vuelve a contar brevemente algunas historias:

SEÑOR DÍAZ.- [...] Vea. (*Señalando un grueso libro de recortes que está sobre la mesa.*) “Natalidad ilegítima”, “Nuestros hijos naturales”, “Ocultación de la maternidad”, “Infanticidios”. Es copiosa la documentación.

DOCTOR.- ¿Desde qué punto de vista y con qué criterio procede a la selección de esos documentos?

SEÑOR DÍAZ.- Sería un poco engorrosa la explicación. Un caso práctico. Tomo un diario cualquier, este. Veamos. (*Ojeándolo.*) “Vida social”... “Teatros”... “Policía”... ¡Ah... ja! Buscaremos la noticia que nos convenga. Aquí está “¿Infanticidio?”. Este título nunca falta en la crónica policial... Es un horror. (*Leyendo.*) “En la mañana de ayer el conductor de un carro de limpieza pública, Fulano de tal, al volcar un cajón de basura en tal parte, etc... halló el cadáver de una criatura del sexo femenino horrorosamente despedazado”. Pues esto va a una sección

puramente estadística que llamo el osario infantil. Si la policía —cosa que rara vez ocurre— averigua el probable crimen, yo que tengo clasificadas las posibles causas de la ocultación de la maternidad corto la noticia y la pego debidamente anotada en la sección que corresponda. Ejemplo al azar de una anotación. (*Leyendo.*) “Existe una ley que prohíbe la matanza de las vacas para que no se extinga nuestra riqueza ganadera. La disciplina social ordena la anulación de las madres y la matanza de los hijos o la matanza de ambos o la anulación de ambos”. (p. 228-229)

#### 4. corpus científico y periodístico referido:

Si bien se hace mención al corpus científico (el Doctor destaca “Las estadísticas que son cada día más completas, ¿no le ahorrarían tanto trabajo? Los criminalistas y los sociólogos se basan en ellas para sus estudios y conclusiones”, p. 229, justo con la biblioteca del Sr. Díaz como fondo), Sánchez prefiere destacar que la fuente de la investigación radica en las noticias periodísticas. Así como elige convertir en investigador a un hombre común (no a un profesional ilustrado), Sánchez también elige elevar el estatus de la actividad periodística por su observación diaria y directa de la realidad. Él mismo periodista, Sánchez encuentra un paralelo entre periodismo y drama moderno por su capacidad de observación e indagación de la realidad inmediata y concreta. Recordemos que los diarios nacen de la mano del afianzamiento de la Modernidad en el siglo XVIII, de allí los vasos comunicantes entre drama moderno e investigación policial / periodismo. Era frecuente en la escritura del drama moderno tomar como punto de partida una crónica policial, un *fait divers* (por ejemplo, *La Señorita Julia*, de August Strindberg). Es notable el gesto del Sr. Díaz de leer el “entre” de los diarios y las noticias, la conexión, el enhebramiento que va más allá de cada noticia particular. A diferencia de la “especulación científica” (p. 229), Sánchez ve en el periodismo un “espejo” (p. 229) más cercano a la realidad empírica concreta, al relato de historias reales (no ficcionales), a lo “sentimental” (la emoción, la sensibilidad de lo real cotidiano y del convivio teatral). Con respecto al título de la pieza, véase abajo, en el punto 6, cómo Sánchez lo hace coincidir con el título de un recorte periodístico (p. 201 y p. 228).

#### 5. red simbólica:

A diferencia de Ibsen, en los dramas modernos de Sánchez no hay un desarrollo relevante de la red simbólica, el dramaturgo apunta a la literalidad y la connotación y se apoya más en los personajes-delegados (Dubatti, 2024a). Sánchez confía en el mencionado modelo semiótico que privilegia la comunicación y garantiza su transmisión con alta legibilidad. En *Nuestros hijos* hay algunos símbolos, pero no llegan a constituir una red de conexiones relevantes que aporte centralmente a las tesis. Destaquemos en *Nuestros hijos* tres ejemplos:

- Sísifo (el malestar matrimonial de Eduardo y Jorgelina es equiparado por el Sr. Díaz al esfuerzo ciclópeo del mito griego: “Vuelta a subir la montaña con el peñasco a espaldas. ¿Para qué me lo haces caer?”, p. 192; “¡Otra vez con el peñasco auestas! ¿Hasta cuándo he de decirte que considero terminada mi misión en este hogar?” (p. 193);
- el jardín, el rosal en el jardín (“Sra. de Díaz.- Quizá nuestros hijos no necesiten ya tus caricias. Pero yo sí. Ellos van a formar nuevos jardines, nosotros quedamos para cultivar nuestros viejos rosales ¿Por qué hemos de dejarlos secar antes de tiempo?”, p. 193);
- los buitres (“¡Oh, naturalmente! ¡Los buitres! ¡Han venido al olor de la carniza fresca! ¿Qué le han hecho, hija?”, p. 219).

Obsérvese que no tienen una distribución pareja o estable en todo el texto y que no son retomados, ni siquiera con variaciones, en los sucesivos actos.

## 6. valorización del título de la pieza teatral:

Para favorecer las relaciones entre drama moderno y periodismo, Sánchez elige para su obra un título que busca superponerse con el de una crónica policial: “Nuestros hijos naturales” (Acto I, p. 201; Acto III, “(Señalando un grueso libro de recortes que está sobre la mesa.) «Natalidad ilegítima», «Nuestros hijos naturales», «Ocultación de la maternidad», «Infanticidios». Es copiosa la documentación”, p. 228). Si bien el Sr. Díaz planea llamar a su libro de otra manera (*Enciclopedia del dolor humano*, Acto III, p. 229), afirma que “uno de los capítulos, más terribles de mi libro será precisamente el referente a «nuestros hijos naturales»” (Acto I, p. 204). Luego de discutir con la Sra. de Álvarez y ratificar su amistad, insiste en que “conservo su palabra de continuar en cualquier circunstancia aquella discusión sobre nuestros hijos naturales” (Acto II, p. 226). El título de la pieza teatral es más corto: “Nuestros hijos”, y ello amplía su carga semántica al servicio de las tesis. Por un lado, apela a los hijos individuales (tanto de los personajes, como de los artistas y los espectadores, de cualquier persona; en ese sentido lo dice la Sra. de Díaz: “Quizá nuestros hijos no necesiten ya tus caricias”, p. 193), e incluye tanto a “nuestros hijos” pre-matrimoniales o de “natalidad ilegítima” (los hijos de Mecha) como a los hijos de las mujeres adúlteras (los hijos de Jorgelina); por otro, el “nuestros” involucra un sujeto social, colectivo: todas las infancias y las juventudes son “nuestros hijos”, extendiendo la referencia a la sociedad en su conjunto; ya no el vínculo biológico, sino el social. Es necesario identificar el título con las dos tesis, porque quienes reconocieron en la obra solo una tesis (la de la “maternidad anormal”) pensaron el título de manera reduccionista (solo aplicable a los “hijos naturales”). Está claro que la mayor preocupación del Sr. Díaz, cuando descubre el adulterio de Jorgelina, es perjudicar a sus hijos (*racconto* final del Acto III, p. 241; es destacable que en ese parlamento el Sr. Díaz no habla de “nuestros” sino de “mis hijos”, sin incluir a Jorgelina (que en la situación lo escucha). En suma, todos y cada uno de estos seis procedimientos contribuye a la isotopía semántica de cada tesis, y a la redundancia necesaria para garantizar la comunicación y la transmisión de las tesis.

### Poética y espectador implícito en *Nuestros hijos*

Llamamos espectador implícito o espectador-modelo a la construcción de espectador inmanente que diseña cada poética teatral. En Poética Comparada, el concepto de espectador implícito es aplicable a las cuatro configuraciones territoriales: micropoética, macropoética, poética abstracta, poética incluida o *in nuce*, así como a otros diseños teóricos: transpoética, poética histórica, poética genética, etc. (Dubatti, 2012). Se trata de una traspolación, a los estudios escénicos, del concepto de lector implícito de Wolfgang Iser (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972) y de lector-modelo de Umberto Eco (*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1979). Cada texto dramático y/o espectacular, cada poética de actuación, de vestuario, de diseño espacial, etc., construyen una política de la mirada de su espectador “ideal” a partir del diseño inmanente de competencias de recepción/expectación, que desde ya no necesariamente encontrarán su correlato o encarnación en los espectadores reales o históricos (Dubatti, 2023). Podemos preguntarle a un texto dramático y escénico por sus características poéticas desde los diferentes ángulos de análisis (la historia, lo sensorial, lo referencial, lo lingüístico, lo semántico; ángulos de la palabra, el movimiento, el espacio, el vestuario, los accesorios, etc.) y observar qué modelo de espectador reclaman complementariamente.

¿Qué espectador implícito diseña la poética de *Nuestros hijos*? Coincide, en coordenadas generales, con los otros dramas modernos de Sánchez, y especialmente con *Los muertos* por la doble tesis.

En tanto drama realista, *Nuestros hijos* construye un espectador implícito que colabora fenomenológicamente con la constitución del realismo intencional o voluntario, que según Darío Villanueva (2004) se complementa *sine qua non* con otras dos dimensiones del realismo: la genética y la formal. Hablamos de “constitución” a partir de Husserl (según Carpio, 1995), en tanto la fenomenología

es constitutiva: constituir no quiere decir producir en cuanto hacer y fabricar, sino dejar ver el ente en su objetividad. Al respecto señala Darío Villanueva (2004), también basado en la fenomenología husserliana:

Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector [y espectador], con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte [teatral] en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del “principio de cooperación” formulado por H. P. Grice. (p. 114)

El espectador implícito de *Nuestros hijos* constituye, en términos fenomenológicos, la convención realista del texto: acepta a través del teatro dirigir la mirada hacia la sociedad, se propone “ver mejor” la sociedad (concibe el teatro no como un espejo, sino como un instrumento que favorece la visión, el análisis y la comprensión: una lupa, un microscopio, un instrumento de medición u observación), colabora con la ilusión de contigüidad entre el mundo representado (el drama, su historia, sus personajes y conflictos) y el mundo social (en su contemporaneidad, en su presente).

En tanto drama de tesis, el drama moderno diseña un espectador implícito informado y ávido de información sobre el mundo en el que vive, que prestigia y valora la información legitimada por la propuesta del dramaturgo como guía y maestro. Se trata de un espectador que valora la adquisición de nuevos saberes para comprender, analizar, dominar y transformar el mundo contemporáneo y proyectarse hacia el futuro. Un espectador que piensa la poética en su dimensión directiva, es decir, dadora de indicaciones para la vida social. Es un espectador con mirada crítica sobre el estado actual de las cosas, que concibe que el pensamiento nuevo (transmitido en las tesis) es una herramienta de cuestionamiento y superación crítica de la situación actual. Un espectador aliado al progreso y la transformación social, que puede leer, comprender y memorizar la tesis, que se la lleva “a casa” y luego hace algo existencialmente con ella en la transformación de su vida y de la comunidad. Un espectador “alumno”, permeable a las enseñanzas de los artistas ilustrados “maestros”, a su vez mediadores de científicos, universitarios, profesionales, filósofos, intelectuales, políticos.

Pero, al mismo tiempo, es un espectador crítico, que somete el texto a un estatus de contingencia, no de inexorabilidad, y puede tomarlo como punto de partida para la indispensable discusión. El ejercicio crítico, también, como aprendizaje o transmisión de una actitud frente al mundo.

Este espectador modelo acepta un marco de regulación y ancilaridad: va al teatro a que lo guíen, a reconocer una cartografía de valores, a trabajar sobre una razón ética respecto de qué se debe y qué no se debe hacer en el mundo contemporáneo. Reconoce en el teatro una utilidad, una poética directiva. En suma, un espectador plenamente identificado con los valores de la Modernidad, y que quiere ser guiado por ella.

La doble tesis implica su aceptación de afirmaciones fundamentales del texto: que hay que amparar a la “maternidad anormal” y proteger a la mujer adúltera en el matrimonio, y consecuentemente a sus respectivos hijos; que en nombre de un bien universal, humano y natural (que va más allá de las convenciones sociales), en algunos casos hay que decir la verdad y, en otros, mentir o preservar el secreto. Entre los corolarios que debería aceptar el espectador implícito: pensar otros roles para las mujeres en la sociedad del futuro; aceptar el “instinto” como “la ley de las leyes”; cuestionar la hipocresía de la religión y del *status* social clasista basado en la falsa apariencia y el poder discursivo dañino de “los buitres”; modificar la causalidad social en busca del bien común; hacer un uso político, contextual, de la verdad y la mentira según su necesidad para la vida y en virtud de la piedad.

Este último aspecto paradójico, o que puede parecer contradictorio, es explicitado por el mismo Sánchez en su “Conferencia en el Teatro Florida”, en la ciudad uruguaya del mismo nombre, el 23 de julio de 1907

(dos meses después del estreno de *Nuestros hijos* en Buenos Aires). Allí el dramaturgo, convertido en su propio abogado, realiza un “fundado y documentado alegato” para “defenderme de ciertos cargos circulantes respecto de la moralidad y decencia de mis obras” (1968, p. 166):

Florencio Sánchez es una buena, sana y honesta persona, si no ofensiva —porque el calificativo es deprimente para un espíritu batallador—, caballeresca en la polémica, leal en el juego de las armas, aun cuando no escatime las estocadas a fondo, severa pero sin incongruencias inútiles, sincera y veraz, *respetuosa del ajeno convencimiento y pundonorosa del pudor de los demás*, vanidosa, celosa de la integridad de sus ideas porque las cree justas, *implacable con la mentira como tolerante con el error.*” (p. 166, los subrayados son nuestros)

Una tesis, la del desocultamiento de la “maternidad anormal”, es “implacable con la mentira”; la otra, propone ocultar el adulterio femenino porque debemos ser “tolerantes con el error”. El bien común como finalidad última. Estas expresiones del autorretrato de Sánchez pueden servirnos para comprender el espectador implícito que construye *Nuestros hijos*.

También las palabras con que el Sr. Díaz (principal personaje-delegado de Sánchez, en muchos aspectos su correlato ideológico) define su libro futuro (diseño de su espectador explícito, Dubatti, 2023) pueden servirnos para pensar el espectador implícito de *Nuestros hijos*: un/a espectador/a capaz de “desentrañar del mismo seno de la vida, del drama de todos los días y de todos los momentos, las causas del dolor humano”; que pueda vencer “la ignorancia, la pasión y el prejuicio” (en sí mismo y en la sociedad); en quien se puede confiar porque “no lo hemos perdido todo en la desgarrante contienda de los siglos”; quien pueda ejercer “la conciencia y la piedad”, quien pueda reconocer la “verdad” con “clemencia” y “sentimiento” (pp. 203-204). O más adelante: un/a espectador/a que encuentre en *Nuestros hijos* “un espejo en que vea reflejadas sus pasiones, su miseria, sus vicios (...), nuestros crímenes y [cómo] por esto y esto nos estamos despedazando”; que experimente la pieza como “un libro sentimental”, que sienta “un toque de somatén a la clemencia universal”, que haga una lectura razonada y analítica” de *Nuestros hijos* y atraviese “la alegría de una renovación de [su] ser moral”, que aunque no se considere “del todo purificado”, se sienta “depurado de prejuicios” y participe en el “desbordarse en [su] espíritu la tolerancia y la piedad por mis semejantes” (pp. 229-230). Sánchez concibe un espectador que piensa pero también se emociona. La emoción como forma de producción de conocimiento en la experiencia teatral del drama moderno.

Este nuevo espectador implícito consolida y amplía el modelo de espectador que Sánchez dice haber diseñado en *M'hijo el dotor* (según su conferencia “El teatro nacional”, 1968, pp. 168-173). Un modelo que ya encontró su correlato en el espectador real del estreno en 1903: “El público no toleró más paisanos declamadores ni más costumbres falsificadas. Dénme verdad como ésa [la de *M'hijo el dotor*] y la aplaudiré” (p. 173). Se refiere al realismo del protodrama moderno.

## Conclusión

En síntesis, señalemos que, como se desprende de nuestro análisis de Poética Comparada, Sánchez contribuyó a principios del siglo XX con el desarrollo de las estructuras del drama moderno o drama realista de tesis, e investigó en dos modalidades de construcción de la tesis: monológica (*Los derechos de la salud*) y polifónica (*Los muertos*, *Nuestros hijos*). En esta última no se trata de proponer, dilemáticamente, dos visiones opuestas en choque, sino de representar un pluralismo de formas coexistentes de habitar, padecer y pensar el mundo.

Con su interés por la poética del drama moderno (como señala en la “Conferencia en el Teatro Florida”, “los moldes del realismo, única forma, a su juicio, de que el teatro lleve su alta misión educadora del sentimiento y la conciencia humana”, 1968, p. 166) y, especialmente, con la construcción de la doble tesis



de *Nuestros hijos* (“implacable con la mentira como tolerante con el error”, *ibid.*), Sánchez demuestra ser un inconformista y persistir en la investigación sobre lo nuevo. *Nuestros hijos* profundiza la modernización teatral del 1900.

## Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires, Colihue, 2004.
- BAL, MIEKE. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra, 1990.
- BARTHES, ROLAND. “El efecto de real”. En Ricardo Piglia (comp.) *Polémica sobre el realismo* (pp. 141-155). Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- BERENGUER CARISOMO, ARTURO. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947.
- CARPIO, ADOLFO P. “La Fenomenología. Husserl”. En *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática* (pp. 377-419). Buenos Aires, Glauco, 1995.
- CIAPUSCIO, GUIOMAR ELENA. *Tipos textuales*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lingüística, y Ciclo Básico Común, Cátedra de Semiología, 1994.
- CORTI, DORA. *Florencio Sánchez*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1937.
- CRUZ, JORGE. *Genio y figura de Florencio Sánchez*. Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- DUBATTI, JORGE. “El sistema teatral de Florencio Sánchez: concepción de la obra dramática premoderna”. En Osvaldo Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Tomo II* (pp. 399-406). Buenos Aires, Galerna, 2002.
- DUBATTI, JORGE. “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”. En *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado* (pp. 13-69). Buenos Aires, Atuel, 2005. También en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010.
- DUBATTI, JORGE (coord). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires, Colihue Teatro, 2006a.
- DUBATTI, JORGE. “El teatro de Ibsen en Buenos Aires 1890-1920”. En Henrik Ibsen, *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo* (pp. 239-274), traducción de Clelia Chamatrópulos, introducción, apéndice y notas por Jorge Dubatti. Buenos Aires, Colihue, 2006b.
- DUBATTI, JORGE. “El drama moderno como poética abstracta”, “Henrik Ibsen y el drama moderno”, “August Strindberg y el drama moderno”, “Expresionismo, concepción del drama subjetivista y drama moderno”, “El simbolismo como poética abstracta” y “Maurice Maeterlinck y el drama simbolista”. En *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (pp. 21-49, pp. 51-87, pp. 89-123, pp. 125-140, pp. 143-180 y pp. 181-208, respect.). Buenos Aires, Colihue, 2009.
- DUBATTI, JORGE. *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Atuel, 2012.
- DUBATTI, JORGE. *Teatro-matriz, teatro liminal*. Buenos Aires, Atuel, 2016.
- DUBATTI, JORGE. “Dramático y no-dramático: teatro-matriz, teatro liminal”. En su *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (pp. 51-108). Barcelona, Gedisa, 2020.
- DUBATTI, JORGE. “El amo del mundo (1927), de Alfonsina Storni, y la poética del drama moderno en versión ampliada: tesis, personaje-delegado y visión ‘superior’”, *Cuarenta Naipes*. *Revista de Literatura y Cultura*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS), A. 3, N° 4, 2021, pp. 23-42. En: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/article/view/5147> y <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/index>
- DUBATTI, JORGE. “Siete formas de pensar a las/los espectadores”. En *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-7). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 2023. Edición digital disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> y <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>

- DUBATTI, JORGE. “Drama moderno, construcción de la tesis y espectador implícito en *Los muertos* (1905) y *Los derechos de la salud* (1907), de Florencio Sánchez”, *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, segunda época, N° 22 (enero-junio), 2024a, pp. 143-157. [www.academiadebuenasletrasdegranada.org](http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org)
- DUBATTI, JORGE. “Drama moderno, construcción de tesis y espectador implícito: la poética de *Marco Severi* (1905), de Roberto J. Payró”. *Revista Artes en Filo*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes, 6, 2024b. (En prensa).
- DUBATTI, JORGE. “Tópica de espectadores: un método”. *Boletín de Arte*. Universidad Nacional de La Plata, 26, 2024c.
- ECO, UMBERTO. *Lector in fabula*. Milano, Bompiani, 1979.
- ECO, UMBERTO. *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1984.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis, 2003.
- GASSNER, JOHN. *The Theatre in Our Times*. New York, Crown Publishers Inc., 1963.
- GASSNER, JOHN. *Teatro moderno*. México: Editorial Letras S.A., 1967.
- GIUSTI, ROBERTO F. *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*. Buenos Aires, Agencia Sud-Americana de Libros, 1920.
- GREIMAS, ALGIRDAS J. *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1987.
- HAMON, PHILIPPE. “Un discours contraint”. *Poétique*, 16, 1973, pp. 411-445.
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. Buenos Aires, Losada, 2008.
- IBSEN, HENRIK. *Teatro completo*, traducción y notas de Else Wasteson. Madrid, Aguilar, 1959.
- IBSEN, HENRIK. *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*, traducción de Clelia Chamatrópulos, introducción (pp. VII-LXIII), apéndice (“El teatro de Ibsen en Buenos Aires 1890-1920”, pp. 239-274) y notas a los dramas por Jorge Dubatti. Buenos Aires, Colihue, 2006.
- ISER, WOLFGANG. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- IMBERT, JULIO. *Florencio Sánchez. Vida y creación*. Buenos Aires, Paidós, 1967.
- LAFFORGUE, JORGE. *Florencio Sánchez*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- LAURENCE, ARACELI. *La emergencia del drama moderno en la dramaturgia de Buenos Aires (1900-1930)*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2018. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9996>
- ORDAZ, LUIS. *Florencio Sánchez*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.
- PAGANO, JOSÉ LEÓN. *Cómo estrenan los autores (Crónicas de teatro)*. Barcelona, F. Granada y C.<sup>a</sup> Editores, 1908.
- PELLETTIERI, OSVALDO. (dir.). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*, Buenos Aires, Galerna / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
- PODESTÁ, JOSÉ J. *Medio siglo de farándula. Memorias*. Reedición facsimilar. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Dirección General de Escuelas y Cultura, 1930.
- RICHARDSON, RUTH. *Florencio Sánchez and the Argentine Theatre*. New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1933.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO. *Obras completas. Tomo 1*. Introducción, compilación y notas de Jorge Lafforgue. Buenos Aires, Schapire, 1968.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO. *Obras completas. Tomo 3*. Introducción, compilación y notas de Jorge Lafforgue. Buenos Aires, Schapire, 1969.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO. *Teatro. Tomos I y II*. Montevideo, Biblioteca Artigas, 1975.
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE. (dir.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, Paso de Gato, 2013.
- SHAW, GEORGE BERNARD. *The quintessence of Ibsenism*. London, Hill and Wang, 1913.
- STRAWSON, PETER FREDERICK. *Individuos*. Madrid, Taurus, 1989.
- SZONDI, PETER. *Teoría del drama moderno 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona, Destino, 1994.
- VILLANUEVA, DARÍO. *Teorías del realismo literario*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2004.
- WERLICH, E. *Typologie der Texte*. München, Fink, 1975.
- ZOLA, ÉMILE. *El naturalismo*. Barcelona, Península, 2002.

ZUMFELDE, ALBERTO. 'Florencio Sánchez'. En *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura. Tomo II*. Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930, pp. 151-190.

# EL TEATRO NACIONAL, SEGÚN FLORENCIO SÁNCHEZ: “UNA BRILLANTE SOFISTICACIÓN” O UN PRETEXTO PARA EL ABORDAJE DE UNA “MAYOR FORMA LITERARIA”

Echalecu, Paula  
Artista investigadora independiente  
[echalecupaula@gmail.com](mailto:echalecupaula@gmail.com)

La conferencia titulada *El teatro nacional* (Sánchez, 1964, pp. 620-624) fue leída en el *Ateneo* de Montevideo y estaba destinada a iniciar una serie de disertaciones sobre problemas referentes al teatro nacional. Según Dardo Cuneo, “no hay indicación de fechas y todo hace suponer que fue la única de la proyectada serie”. El original “fue entregado en 1916, por la viuda del autor a Angel Folco, director, entonces, de la revista *Proteo*, para su publicación en la misma” (Sánchez, 1964, p. 620).

En la mencionada ponencia, con una proclama que sienta las bases de su obra, Florencio Sánchez nos advierte: “Libremente veraces y sinceros hemos de ser los hombres” (p. 620). Y luego acepta la consigna: “hacer un poco de crónica del llamado teatro nacional” (p. 620). En estas dos frases, Sánchez condensa las tesis de su ponencia: Por un lado, la prédica de la verdad y la sinceridad, que podemos relacionar con su idea del realismo, como “única forma [...] de que el teatro lleve su alta misión educadora del sentimiento y la conciencia humanas”<sup>1</sup> (Sánchez, 1968, p. 167).

Si “entendemos la modernización como los pulsos históricos de cuestionamiento y crítica de lo vigente” (Dubatti, 2025), vemos aquí una voluntad modernizadora (propia de principios del 1900 en nuestro país) de sincronizar la creación artística con lo que está sucediendo en ese momento en Europa, y de dotar al arte de potencialidad pedagógica y social; a la par que alejarnos de los géneros vernáculos, por faltos de verdad (crítica que sostendrá durante toda la conferencia) y recurrir a la búsqueda de la verdad y la sinceridad como formas de construcción poética, un “verosímil que le dé valor [en] contraste con la pompa sentimental de todas las [...] novelas gauchas...” (Borges, 2011, p. 513).

Es pertinente destacar aquí la influencia que el Drama Moderno europeo ejerce por esos años sobre la escena rioplatense, debido a la llegada de traducciones, ediciones y compañías teatrales, que visitan la región alrededor del año 1900. Por ejemplo, el estreno de *Tierra baja*, de Angel Guimerá, o diversas presentaciones de obras de Ibsen en las postrimerías del Siglo XIX.

Para nosotros el Drama Moderno es una poética que expresa, como metáfora epistemológica, la mayor síntesis de los valores de la modernidad: el drama realista de tesis (un tipo de Poética que se consolida en 1870, aproximadamente, y que tiene su desarrollo hasta el día de hoy). [...] La Poética del Drama Moderno sería aquella en la que, de manera más compleja y sistemática, se hacen presentes en la forma dramática o escénica los grandes valores de la modernidad: la laicización, el antropocentrismo, la democratización, lo nuevo, el progreso, el conocimiento como forma de poder, la burguesía como sujeto histórico, los relatos de totalización... (Dubatti, 2025)

En segundo lugar, Florencio Sánchez (1964) nos plantea la tesis de la relativización del término “teatro nacional”. El conferencista se asombra:

¡El teatro nacional! Esto del teatro nacional, señores míos, es una brillante sofisticación. El teatro no tiene bandera. Es universal, es humano. A nadie se le ha ocurrido hasta la fecha hablar del teatro nacional inglés o francés o italiano, aunque todos hablemos del inglés Shakespeare o del francés Molière, o del italiano Goldoni.

Es además pretencioso e inmodesto creer en una posible autonomía literaria cuando aún estamos por definirnos étnica y socialmente... (pp. 620-621)

---

<sup>1</sup> Conferencia en el Teatro Florida. Palabras leídas en el teatro Florida, de la ciudad uruguaya del mismo nombre, el 23 de julio de 1907, con motivo de la representación de *Barranca abajo*.

Lo antedicho resuena nuevamente con Borges (1974), que varios años después dirá:

La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no está el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo, hay otras condiciones argentinas en *La urna*. (p. 269)

Y sentencia, en la misma página: “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo” (p. 269).

Como síntesis de este cuestionamiento, Sánchez propone mencionar al teatro de este lado del mapa como “teatro regional argentino” y define que “hacer teatro” sería “la aspiración individual de quienes sientan inclinaciones por esa forma de exteriorizar el pensamiento” (Sánchez, 1964, p. 621). No podemos dejar de advertir en la cita anterior, la idea de “lo individual” en contraposición a “lo nacional”, donde Sánchez claramente descarta la posibilidad de una unificación de los haceres teatrales vernáculos; planteo que posteriormente también hará resonancia en las reflexiones de Borges, cuando enuncia en “El escritor argentino y la tradición” su crítica a los nacionalistas, que “... quieren limitar el ejercicio poético [...] a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo” (1974, p. 271).

Con esto, la búsqueda de sincronizar el teatro rioplatense con la escena europea queda claramente expuesta. Dirá Jorge Cruz al respecto: “[Florencio Sánchez] No fue un vanguardista sino un adepto a la tradición criolla, pero la juzgó limitada, y, más remontadamente, se propuso seguir el cauce de quienes forjaban, sobre todo en Europa, dramas de honduras psicológicas y confrontaciones sociales” (2010, p. 544).

### Historia del teatro nacional

Hechas estas salvedades, Sánchez se aboca en su conferencia a hacer historia del teatro nacional, no sin antes aclarar que esta denominación es exclusivamente de uso práctico. Su relato es cronológico: “De Labardén a nuestros días se habían producido cosas esporádicas de producción teatral, toda ella ingenua cuando no del todo inferior, servil en la forma y vacua en la esencia” (Sánchez, 1964, p. 621). Sánchez está hablando de las manifestaciones escénicas propias del melodrama gauchesco, por ejemplo, con lo que no solo ataca el statu quo teatral, sino el social. Y continúa historiando: “Pero sobrevino una familia de saltimbanquis, esa ilustre familia de los Podestases...” (p. 621).

Allí, Florencio despliega una lista de adjetivos que nos muestran su escaso, si no nulo, aprecio por la labor escénica de los Podestá, reconocida familia de artistas uruguayos:

Forzudos atletas unos, vertiginosos trapeceistas sus hermanos, blondinas insuperables las niñas de pollera de tul y rostros precisamente tristes y pintarrajeados; desconjuntados pulposos y fríos hombres boas, clowns de risa dolorosa y de precario ingenio, ecúyeres y malabaristas, el eterno, el gigantesco trashumante clar [sic] de infelices “struggle for lifes”<sup>2</sup> que todos hemos visto, admirado y compadecido. (p. 621)

Nuestro conferencista continúa, y suma a su campo de referencias a Eduardo Gutiérrez, autor de *Juan Moreira*, entre otros folletines, novelas y obras teatrales. “Esa familia”, continúa Sánchez, refiriéndose a los Podestá, “dio el empuje inicial a nuestro teatro. Ustedes lo recordarán. Hacían furor entonces los nunca bien condenados dramas policiales de Gutiérrez” (p. 621). Y agrega:

---

2 “Trulle for lifes”: en su traducción literal, “lucha por la vida”.

Juan Moreira despertaba los instintos regresivos adormecidos en el alma popular y el mejor economista de aquellos acróbatas tuvo la acertada de utilizarlo para su negocio de toldo y candil. La pantomima del oso y el centinela, con los vejigazos finales a son de murga, fue sustituida por el perseguido del juez y el entenaio de esta tierra.

El chiripá, y la melena, y el poncho, reemplazaron a la túnica del clown; y el facón homicida fue esgrimido en vez de la inofensiva y sonora tripa que provocara nuestra risa inocente al final de las pruebas.

Eran mimos más o menos expresivos. No hablaban aún, pero ya empezaban a hacer daño.

¿Quién no se sintió Moreira después de haber visto despanzurrar a Sardetti a puñalada por cada mil pesos? Pelear a la partida, llegó a ser en cierto momento un sueño, sino una realidad de las aspiraciones instintivas populares... (pp. 621-622)

Vemos en Sánchez un claro antimoreirismo que critica la obra de Gutiérrez (y su posterior puesta en escena por parte de los Podestá) como promotora de instintos regresivos, violencia y desacato a la autoridad, a la vez que señala el imperativo económico como motor de su producción.

En su estudio de la conferencia que nos convoca, David Viñas (2005) señala que Florencio Sánchez apunta su denuncia contra la moreirización del teatro argentino [...] Allí radicaba el principal problema y era lo que había que superar [...] No por la temática en sí. De ninguna manera. Sino por las implicaciones que esa temática moreirista acarrearba... (p. 45)

En su análisis, Sánchez (1964) nos advierte:

Pudo quizá aquello [...] tener una faz ventajosa: la de acentuar el sentimiento de la personalidad despertando rebeldías contra prácticas y procedimientos y organizaciones abusivas. Pero no puedo distraerme en honduras sociológicas y me limitaré a constatar que por ello no desaparecía la nocividad del espectáculo. (p. 622)

Si bien es cierto que *Juan Moreira* pudo ser leído por los pensamientos de izquierda como una reivindicación de la víctima social, en concordancia con lo expresado en el párrafo anterior no podemos dejar de advertir que Eduardo Gutiérrez, en el abordaje marcadamente idealizado del protagonista, deja entrever un claro cuestionamiento de sus decisiones y acciones, sobre todo en la etapa en que Moreira regresa de las tolдерías del cacique Coliqueo convertido en un “gaucho malo”, borracho y peleador, que asesina reiteradamente a sangre fría; lo que imprime al mito un rasgo ambivalente, que abre la pregunta sobre la verdadera intención política del autor en su escritura.

La crítica de Florencio Sánchez a Moreira, incluye el cuestionamiento no sólo de los temas abordados y su repercusión social, sino también el de las formas maniqueístas y la idealización, que alejan la propuesta artística de la observación directa y honesta del mundo con el que pretende dialogar, lo que nos advierte también sobre las posibles lecturas “a favor” o “en contra” de la figura del gaucho, que estarían implícitas en la obra de Gutiérrez.

Si consideramos que en la causa judicial que documenta el historial delictivo de Juan Moreira (alojada en el Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Ricardo Levene), no figura ninguna referencia, por ejemplo, al asesinato de un pulpero de apellido Sardetti (ni de ningún otro pulpero), o la relación de alguno de sus crímenes con la pretensión amorosa de un juez de paz hacia la esposa de Moreira,<sup>3</sup> podemos afirmar que la escritura de Eduardo Gutiérrez tiene escasa, si no nula, relación con la verdad histórica del personaje protagónico.

En consonancia con esto, Sánchez nos advierte de la pobreza creativa de la propuesta teatral, al describir con tono burlón la manera como imagina que los Podestá incluyeron diálogos en su espectáculo:

---

3 En *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, el personaje inicia un largo peregrinaje, huyendo de la justicia, luego de asesinar al pulpero Sardetti, por no devolverle un dinero que el protagonista le había prestado, y al juez de paz Don Francisco, por complotar en su contra y codiciarle la mujer.

Che, vos hacés de alcalde y yo, que soy Moreira, vengo y te digo. ‘Está bien, amigo. Ya le llegará su turno ¡Le viá dar más puñaladas!...’ [...] Después, escribieron eso mismo que se decían, y edificaron junto a la pista un pequeño escenario. Quedaba erigido el teatro de la fechoría y el crimen, como idea, y el mal gusto, como forma. [...] No quedó gaucho avieso, y asesino y ladrón, que no fuera glorificado en nuestra arena nacional. (Sánchez, 1964, p. 622)

Avanzando en el análisis, el dramaturgo rescata

de aquel fárrago de insulseces y groserías, surgieron algunas caracterizaciones originales como la del viejo criollo dicharachero y socarrón, único tipo perdurable y simpático de la creación artística nacional. Excluyo, por repulsivo, inestético y falso, al famoso Cocoliche que aún pasea su grotesca figura por los actuales escenarios nuestros. (p. 622)

Nuevamente, nos advierte de la falta de realismo como propuesta escénica inaceptable. Y acota que Elías Regules, Orosmán Muratorio y Martiniano Leguizamón, este último con la pintoresca *Calandria*, hicieron obra sana y honesta llevando un poco de verdad y de poesía al teatro gaucho. A ellos debemos agradecerles la muerte de Moreira, de Cuello, de Hormiga Negra. (p. 622)

Frente a esto, Sánchez propondrá un teatro que sostenga como ideales a alcanzar: la “verdad en la creación de tipos y caracteres; [la] justa comprensión de los problemas actuales del hombre del campo; [y el] pensar primero en el TEATRO y luego en lo demás” (Centro Editor de América Latina, 1968, p. 230).

Siguiendo con la cronología propuesta, el dramaturgo continúa con su historia del teatro nacional y señala una nueva etapa, ocurrida cuando “se suprimió la pista. El paisano se quedó a pie y fue a hacer sonar las rodajas de su espuela en el tablado de los teatros bonaerenses” (Sánchez, 1964, pp. 622-623). Allí nos advierte del advenimiento de “un híbrido”, al remplazar “a los chulos y golfos sevillanos o madrileños” con “nuestro lunfardo suburbano”. Y menciona a los escritores que realizaron tal tarea: “Miguel Ocampo, Nemesio Trejo, Argerich, Enrique García Velloso y otros” (p. 623).

La evolución histórica continúa:

Y primero el lunfardo y luego el vigilante, y luego el cartero y el lustrabotas, y la modista, y el masitero, sin olvidar por cierto el impagable cochero de plaza, todos los tipos característicos de la gran metrópoli, fueron teatralizados y musicados en escenarios españoles. (p. 623)

Fue en ese momento que los Podestá, “que vegetaban un tanto olvidados”, volvieron a brillar con *Piedra de Escándalo*, de Martín Coronado: “Las costumbres camperas volvieron a reinar. Surgieron obras y autores en abundancia. Escribir para el teatro comenzó a ser un *modus vivendi*. Como se pagaba poco, se producía mucho. Y malo. Se escribían costumbres desconocidas” (p. 623). Sánchez también critica el hacer teatral de esta etapa, señalando la mezcla de recursos como signo de falsedad:

Un rancho de paja y terrón por decorado, por lenguaje característico unos cuantos “canejos” y “ahijunas” cuando no expresiones de la jerga lunfarda porteña, con pasiones y sentimientos de importación teatral. Con estos elementos se fabricaba una obra nacional. El público, a falta de cosa mejor y más verídica, amparaba y protegía esos bodrios con estimulante complacencia. (p. 623)

Nuevamente Borges (1974), años después, analiza el fenómeno, marcando la enorme diferencia entre la poesía gaucha (propia de los habitantes de la tierra) y la poesía gauchesca (producida por ciudadanos autores letrados, que dan voz al gaucho):

en los poetas gauchescos hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local. La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi.

Todo esto puede resumirse así: la poesía gauchesca, que ha producido —me apresuro a repetirlo— obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro. (p. 268)

### Hacia “una mayor forma literaria”

Esta falta de verdad, que con tanta vehemencia señala Florencio Sánchez, en la escena argentina de gran parte del Siglo XIX y principios del XX, es contrapuesta en la conferencia con el reflejo de “costumbres vividas”, propio de su obra *M'hijo el doctor*.<sup>4</sup>

El autor nos advierte aquí del éxito estrepitoso de dicho espectáculo, afirmando que “se debe a la verdad y la sinceridad con que fue escrita la obra. [...] El público no toleró más paisanos declamadores ni más costumbres falsificadas. Denme verdad como ésa y la aplaudiré” (1964, p. 624). Finalmente, sentencia: “Se escribió muy poco más en ese género [gauchesco]. Se empezó entonces a hacer teatro” (p. 624). De esta manera, autoriza el uso de la palabra “teatro”, como categorización, ahora sí, de la escritura literaria que él mismo inaugura.

Nos dice Viñas (2005) al respecto:

para Sánchez, su propio teatro cierra un período negativo del teatro argentino; lo trasciende e inaugura, triunfal y verídicamente, otro mucho más válido. Si su teatro se polariza frente al gauchismo moreirista, su misma situación histórica adquiere a sus propios ojos esa nacionalización a través de la cultura y de lo culto. Es decir, de lo no gaucho, de lo antigaucho. (p. 46)

Si investigamos las características de esta “mayor forma literaria”, encontramos que Osvaldo Pellettieri (1998) enumera, en su análisis de la conferencia que hoy comentamos, tres hechos que definen semánticamente los fines modernizadores de Florencio Sánchez:

1. Impone la idea de “originalidad” frente al concepto de reiteración de modelos anteriores que existía en el teatro rioplatense. Tanto sus metatextos como sus textos reivindican “lo nuevo” en la escena como un valor absoluto, nunca puesto en duda.[...]
2. En el plano semántico del teatro popular de Sánchez impera igualmente el enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo, que, en el plano social, entablan una lucha. El resultado es que se impone lo nuevo y la tesis social es, invariablemente, desenmascarante, cuestionadora de las fallas del sistema de la sociedad de su tiempo.[...]
3. El tercer hecho modernizador, por encima de su declarado anarquismo, es el credo liberal-sarmientino que dejó como marca en todo nuestro teatro posterior, aún en el presente. Este credo se fija alrededor de la idea de la Argentina como crisol de razas; del teatro como hecho didáctico; la exaltación de la liberación femenina; la aprobación de la ruptura de los lazos familiares no respaldados por la amistad y la solidaridad y, a nivel estético, el credo de un teatro realista —y esta concepción llega claramente hasta nuestros dramaturgos realistas reflexivos de los años sesenta— como regla. (pp. 47-48)

En su obra *Nuestros hijos* (1908), Sánchez introduce un parlamento que podríamos considerar como su voz delegada, cuando el Sr. Díaz exclama, en la escena 10 del Acto 1:

Esa será mi obra. Desentrañar del mismo seno de la vida, del drama de todos los días y de todos los momentos, las causas del dolor humano y exponerlas y difundirlas como un arma contra la ignorancia, la pasión y el prejuicio. (1964b, p. 515)

En relación al diseño de sus personajes y de la intriga, Pellettieri (1998) señala:

De acuerdo con el verosímil realista-naturalista los rasgos de los actores son absolutos, sus motivaciones están de acuerdo con la razón positivista. Son positivos o negativos hasta el final. [...] Los personajes están problematizados por más de un hecho, son contradictorios. Ninguna situación puede escapar a la motivación y causalidad realistas. Nada puede jugar autónomamente. [...] El conflicto, más que por la coincidencia abusiva, el choque de caracteres

---

4 *M'hijo el doctor*: obra teatral escrita por Florencio Sánchez en 1903.



o la fatalidad, está explicado por la lucha entre las nuevas y viejas ideas y formas de vida. El protagonista no es un gaucho, ni busca asimilarte [sic] exteriormente a la estética regionalista. Antes, al contrario, está regido por una serie de procedimientos del realismo evolucionado, que se harán más evidentes en la segunda fase de su obra —antítesis de los caracteres en la presentación de los personajes, gradación de conflictos y paralelismo en las relaciones. Es un personaje “nuevo”, “fracasado social”, que no existía antes en la estética nativista. [...] Por las convenciones propias del naturalismo, el personaje debía tener una gran carga referencial; cada uno de ellos tenía que estar claramente delineado dentro de la situación dramática para que el espectador supiera dónde se encontraba el error social, pudiera detectarlo y modelar un desenlace lo más aleccionador posible. (p. 38)

Pero es allí, continúa Sánchez (1964) en su conferencia, cuando los autores dramáticos se encontraron con un problema, a la hora de poner en escena sus nuevas escrituras:

Y cuando estábamos en eso, nos resultó que los intérpretes se habían quedado atrás, y que el teatro nacional, cuyos cimientos dicen haber echado los trashumantes gigantesco “struggle for life” de todo y candil, no estaba fundado aún.

A lo sumo podía concedérseles el mérito de haber servido de pretexto para que los Payró, Los Florencio Sánchez, los Leguizamón, los Coronado, abordaran con éxito una mayor forma literaria. (p. 624)

En concordancia con esto, Osvaldo Pellettieri (1998) señala que el intento de modernización de Sánchez

fue el primero en nuestro teatro pero no pudo concretar un teatro moderno porque careció de un correlato escénico que se correspondiera con su propuesta meta textual y dramática. Como ya dijimos, la Compañía de los Podestá estaba muy lejos de ser un “grupo teatral”. Carecía de un director orientador y creador a la manera moderna, no entendía al teatro como militancia, como activismo. [...] En síntesis, los Podestá, como los actores de todo tiempo y lugar, posibilitaron, pero también limitaron las potencialidades ideológicas y estéticas del dramaturgo. (pp. 46-47)

## Conclusiones

Florencio Sánchez niega la existencia de un teatro nacional, en el contexto histórico de principios del Siglo XX. Primero, por lo antes expuesto, que podríamos resumir en la idea de que es imposible una autonomía literaria, en una Argentina que todavía no se ha definido étnica y socialmente. Y, por último, por la imposibilidad de llevar a escena la nueva literatura, debido a la falta de actores y actrices capacitados para interpretar el realismo, propio del Drama Moderno, que comenzaba a emerger en la creación dramaturgica argentina.

## Referencias bibliográficas

- ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES DR. RICARDO LEVENE, *Causas célebres Juan Moreira. 1869-1879*.
- BORGES, JORGE LUÍS, “El escritor argentino y la tradición”, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- BORGES, JORGE LUÍS, “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, *Miscelánea*, Buenos Aires, Titivillus, 2011.
- CENTRO EDITOR DE AMÉRICA LATINA, “Florencio Sánchez; el teatro nacional”, *Capítulo Oriental, la historia de la literatura uruguaya*, N° 15, 1968.
- CRUZ, JORGE, “Florencio Sánchez, en su tiempo”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo 75, N° 309-310, Buenos Aires, mayo-agosto 2010, pp. 539-545.
- DUBATTI, JORGE, “El drama moderno como poética abstracta (perspectivas de Poética Comparada)”, Conferencia Cátedra de Literatura y Cultura Argentinas II, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2025. [Texto en prensa].
- PELETTIERI, OSVALDO, “Florencio Sánchez en su época. Sus opciones teatrales”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 29-52.

- SÁNCHEZ, FLORENCIO, “El teatro nacional”, “Nuestros hijos”. *Teatro Completo*, compilación a cargo de Dardo Cúneo, Buenos Aires, Claridad, 1964.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, “Conferencia en el Teatro Florida”. *Obras Completas Florencio Sánchez*, Tomo I, Buenos Aires, Schapire, 1968.
- VINAS, DAVID, “Florencio Sánchez y la revolución de los intelectuales”. *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005.

## FLORENCIO SÁNCHEZ. LOS LÍMITES DE SU VIGENCIA HOY EN LOS TEATROS DEL INTERIOR DEL URUGUAY

Juan Estrades  
Red Internacional de Investigadores Teatrales Latinoamericanos y Europeos RIITLE  
Universidad Abierta de la 3a. Edad (UNI 3)  
[estrades@adinet.com.uy](mailto:estrades@adinet.com.uy)

*El teatro tiene una función:  
ofrecer una segunda oportunidad  
a lo que quedó olvidado.*  
—José Sanchís Sinesterra

Empecemos por recordar un fragmento del testamento de Florencio Sánchez: “Si yo muero, cosa difícil, dado mi amor a la vida, muero porque he resuelto morir...”.

A partir de ese momento comienza otra etapa en la vida del dramaturgo, la del mito y la leyenda en un autor dramático que tuvo en su corta vida y creación una fuerza y una intuición dramática que fue inigualable en su tiempo para cualquier escritor de su época. María Fukelman, en su conferencia sobre Teatro Independiente y Florencio Sánchez hacía referencia a cómo un dramaturgo de la magnitud de Florencio Sánchez en su época eclipsaba al resto, aludiendo a lo que vivió Leónidas Barletta, fundador del Teatro del Pueblo, que no puso en escena ninguna obra de Sánchez para darle cabida a otros dramaturgos sumergidos.

Como expresaba Stanislavski, “nuestra obra colectiva empieza por el dramaturgo”.

Reescribir un mito, escribía Antonio López Fonseca, no es una traición, ni mucho menos; renovarlo es una necesidad. El mito despierta en cada autor una imagen en la que se reconoce, que se despliega como un reflejo de un espejo en los personajes que crea, que cobran vida en virtud de su conexión con nuestra existencia. (Fonseca, 2024, p. 147)

Qué queda de las cualidades notables de este dramaturgo, en nuestros tiempos, de quien fue un fino observador de la realidad y que tuvo una exactitud costumbrista sin igual en su época, con una escritura de calidad vinculada —decía Jorge Lafforgue (1967)— “a la vitalidad del diálogo, la severa economía de la acción escénica, el sentido plástico de la composición el juego sabio de los efectos, el preciso diseño de los tipos” (p. 33).

Es aquí cuando nos enfrentamos a textos que perduran en el tiempo. Pero esto nos sugiere una serie de preguntas: ¿qué es un texto clásico? ¿Qué vigencia tiene un texto de estas características? ¿Solamente es clásica una obra escrita en tiempos pasados y lejos de los nuestros? ¿Qué naturaleza tiene que tener un texto teatral para merecer tal denominación?

Se abre aquí un abanico cuyas respuestas sin duda dependerán de la perspectiva histórica, literaria o teatral. Sin embargo, en términos de representación, el valor seguramente estará en la posibilidad de que llevándolo a escena el texto siga teniendo sentido y pueda seguir aportando a un público, al que se le ofrece un texto o espectáculo, sin importar el momento; ya sea por la vigencia de los temas y/o conflictos que se planteen o porque permita abrir una ventana que generen nuevas lecturas o puestas en escena siempre en tanto y cuanto cautive al espectador de hoy con temáticas ajustadas a las expectativas de otros tiempos. Es así que algunas representaciones se basarán o inspirarán no solo en obras dramáticas sino en autores, personajes, episodios, figuras temáticas de inspiración en textos lejanos.

Es decir, parafraseando a Antonio Hormigón, aquellas escenificaciones en las que los elementos de significación teatral se forjan y modulan en un discurso estético que incita, impulsa o provoca a un cierto número de espectadores, mediante la interrelación con sus propios referentes e intereses.

Se pasará según el enfoque que se le quiera dar por una adaptación, refundición, recreación, versión libre, versión urbana, poética o irreverente, una reescritura, una revisión, un diálogo con su momento y dentro de un teatro que también cambiará según la propuesta de teatro multidisciplinar, de autoficción, inmersivo, de performance, teatro documento o teatro sensorial. Así las posibilidades de adaptar un texto clásico son infinitas. Sin embargo, no todos pueden llegar a un texto clásico si no existe un planteo profundo de la vigencia de obra, autor o personajes que se muestran.

Esto le saca la presión si el planteo deberá ser fiel o adaptación del texto clásico, pues el encare en la libre elección podrá salvar al director de malograr la esencia de la obra.

Seguramente la pregunta quedará reducida a: ¿cómo dialoga la obra o el autor con nuestro presente?

Más aún hoy en día cuando muchos espectáculos teatrales asumen la idea de un impacto visual que produzca un efecto disruptivo. Sigue siendo de vital importancia, no obstante, lograr esa búsqueda emocional con relatos visuales y textuales unidos por su importancia simbólica que lleva a la búsqueda profunda y sensible.

Es cierto que la lectura de las piezas teatrales de Florencio Sánchez durante muchos años se manejaron como textos de estudio siendo de uso corriente de estudiantes liceales y las puestas en escena fueron pensadas como reproducciones de un tipo de conflictos tributarios de una circunstancia histórica muy precisa pero en ese manejo uno podía pensar un rejuvenecimiento teatral con vistas a una perspectiva actualizada afín a ciertas problemáticas de hoy en día.

Florencio Sánchez abrió unos cauces a principios del siglo XX, pero en torno a nuevos planteos, como lo expresa Ariel Mastandrea (2009), “¿se trata de la reiteración monocorde alrededor de la misma sustancia o estilos? No. Se busca descifrar sentidos que han sido escamoteados, llegar a un acuerdo de cultura para por fin construir valores propios” (p. 13).

Como dice Tabaré Freire, en la propia obra de Florencio Sánchez estarán marcados esos cauces que hablábamos anteriormente. En su primera obra estrenada en 1908, *Nuestros hijos*, dirá “desentrañar del mismo seno de la vida, del drama de todos los días y de todos los momentos las causas del dolor humano y exponerlos y difundirlos como un arma contra la ignorancia, la pasión y el prejuicio” (Acto I, Esc. 10). Un teatro pedagógico, como llama Freire (1968). Más adelante expresa Florencio Sánchez, por medio de su personaje Díaz, “quiero ofrecer a la humanidad un espejo en que vea reflejada sus pasiones, su miseria, sus vicios. Esto hacemos, éstos son nuestros crímenes y por esto nos estamos despedazando” (Acto III, Esc.1). En este caso para presentar hombres en lucha en el drama cotidiano, viviendo la vida como un conflicto resuelto con un sentido humanitario (Freire, 1968, p. 231).

El gran desafío consistirá en buscar siempre “nuevas formas sin resignar la atención, la emoción, la reflexión y la seducción, expresará Mastandrea, de quienes han acudido al teatro para presenciar un espectáculo que nos hable desde nuestra propia contemporaneidad” (2009, p. 13). Búsqueda incesante de formas y herramientas de construcción en torno a nuevas significaciones;

la pobreza extrema, la falta de trabajo, la violencia, el abandono y la enfermedad, el dolor y la marginación social que son algunas de las isotopías que unen a Florencio Sánchez con los creadores de hoy y forman un tejido apretado de gran policromía. (p. 14)

Aunque esto no signifique volver al realismo. Un diálogo con el pasado inmerso en el presente.

Como expresa Noé Jitrik (1998), se podría dar un rescate efectivo de la obra de Sánchez,

en función de una lectura que hallara en él algo más que la “*tranche de vie*” que pudo haber sido su estética y la estética del público y de sus críticos... ¿Pero cuál puede ser esa lectura y en qué aspectos de su textualidad puede demorarse para hallar la cifra de una resignificación? (p. 34)

Aquí se complejiza el tema de la manera como se realiza la lectura y al texto en el que se aplica dado que nos podría llevar a una mistificación. Por tanto, como expresa Jitrik, en una lectura bajtiniana se

mostraría la posibilidad de instalar una nueva puesta en escena pero tratando de prevenir “contra la deformación y hallar el punto en el que la fecunda noción de “lectura actual” pueda funcionar no sometida a un modelo legitimador de lectura...” (p. 34).

Especialmente en lo que respecta a la representación de la realidad social y la polifonía de voces en el teatro, Jitrik enfoca a Sánchez en la complejidad de sus personajes y la riqueza de las interrelaciones sociales que presenta más allá de una visión costumbrista. Una variedad de personajes cada uno en su propia voz y visión del mundo creando un tejido social complejo y dinámico.

En esa forma de trabajar el texto está presente la capacidad de producir “efecto dramático ligado a cierto discurso”. En ese efecto dramático, dirá Jitrik será a partir de ciertos mecanismos “lo que involucra en algún sentido al espectador y lo lleva a adoptar alguna decisión afectiva, simbólica o de otra índole a través de su imaginario” (p. 66). Es decir, ver el texto de una manera diferente; lo que estaría en juego es que el receptor frente a la presentación de conflictos planteados por medio de ciertas articulaciones escénicas se sienta movilizado, llevado a su esencia y, al mismo tiempo, poder trascenderla.

En relación al texto propiamente y la adaptación de las obras de Florencio Sánchez se plantea otro desafío que estará en el paratexto intersticial, sistema paratextual infiltrado en los diálogos con precisiones respecto a desplazamientos, gestualidad y juegos de fisonomía, tono de voz, vestimenta, ruido fuera de la representación escénica, donde Florencio Sánchez irá marcando la acción de los personajes. Uno se pregunta, según consigna de Rafael Mandressi, si estarán vigentes, por ejemplo en *Barranca abajo*, los 258 verbos-acciones de frases breves en las que aparecen, lacónicamente, el verbo que designa la acción junto al personaje en la dinámica de un puesta en escena hoy en día. (1998, p. 150), Sin duda están presentes en cualquier opción de puesta en escena original o adaptación las posturas que marcan la autonomía de la escritura y por otro la postura posdramática de Hans-Thies Lehmann, que considera el drama un representante epocal que ha sucumbido frente a nuevas formas de comunicación. En ese sentido dirá Silvia Viroga (2021), “el texto sería un componente más de la dimensión performática de la escena” (p. 30).

Así nos encontramos en las intervenciones de los textos clásicos con retoques, ajustes y adaptaciones en el complejo de signos que constituye el texto dramático donde los hay perecederos y los hay perennes, mutables e inmutables. El libro *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo* (1981), de Raúl Castagnino, señala que todo texto dramático propone signos de texto y signos del escenario o de teatro. Agregando

el patrón de evaluación entre los signos de texto y los signos del teatro puede ser diferente... Los signos del texto son inmutables, están fijados definitivamente, mientras que los signos del teatro pueden cambiar: dependiendo de otros factores como actor, director de escena, criterio de época y de los medios con que se cuenta. (p. 148)

Pero partiendo de tipologías que salgan del texto dramático surge implícita o explícitamente la pregunta si debe atenerse a la letra, a la fábula que cuenta, a los materiales que ofrece, a los sentidos múltiples que admite o al mito que se ha hecho raíz. Y allí, siguiendo las posibilidades de las puestas en escena, según expresa Patrice Pavis, se pueden distinguir cuatro formas de tipologías (2000, p. 212).

En primer caso la “reconstrucción arqueológica” del espectáculo, siguiendo la línea de lo presentado en el momento de creación de la obra. Sin evaluar la reconstrucción con las expectativas de una espectador actual. Así se podría retornar al mito constituido por el corazón del tema, prescindente de la dramaturgia y sus formas.

En segunda instancia, la llamada por Pavis “historización”, es decir, en este caso no sería necesario una reconstrucción histórica sino que relativizando la perspectiva se buscará encontrar en el tema expuesto

una historia que nos afecta directamente, adaptando situaciones, los personajes y los conflictos a nuestros tiempos.

Pero a su vez también está la “recuperación del texto” en tanto material bruto, dirá Pavis, como método más radical. Recibirá esta forma, en la práctica contemporánea, los nombres de: modernización, adaptación, reescritura. Aquí se modificaría el texto con el fin de llegar al espectador con otros parámetros, en donde el original será solo motivo de variaciones o reescrituras.

Sin embargo, sin necesidad de reconstruir el texto en lo sustancial o de adaptar la pieza a nuestra época, también se puede manejar la “puesta en escena de los sentidos posibles”, que “aspira a abrir el texto a una pluralidad de lecturas que se contradigan, se contesten entre sí, y no puedan reducirse a un sentido global final” (Pavis, 2000, p. 214). Cada teatrista (actores, músicos, escenógrafos, etc.) trabajará por su cuenta enriqueciendo con sus aportes las diferentes interpretaciones.

Otro punto que genera interrogantes y cuestionamientos es la evolución del personaje en la obra teatral a lo largo del siglo XX, enfrentado a un autor como Florencio Sánchez, de comienzos del siglo, vinculado a los signos de declive o cambio, muerte o supervivencia. Personaje o actante concebido como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia narrativa en torno a un esquema dinámico concentrando signos de oposición, amenazado por la deconstrucción que lo haga perder su papel de soporte de signos.

El libro de Robert Abirached *La crisis del personaje en el teatro moderno* (1994) dedica un capítulo a la incidencia de una crisis de representación en relación al personaje. Es aquí donde podemos plantearnos cómo esto puede haber incidido en la vigencia de los personajes de Florencio Sánchez para la representación de sus obras. Puede darse en algunos autores contemporáneos que exista una enorme esperanza en la sintonía con la oleada telúrica de nuevos usos del escenario. Vemos lo que se ha vuelto imposible o debería serlo en varios casos donde la fábula está demasiado sólidamente estructurada, los personajes excesivamente dibujados, la ingenuidad de una fe que apuesta en exceso a la mimesis.

Muchas veces vemos en obras con menor cantidad de ficción y de personajes posibles, que solo invitan al actor a ser él mismo en la menor composición posible, lo más cerca posible de sí mismo, de la realidad de su presencia, y por extensión la del espectador, como una especie de estado último de lo que Jean-Pierre Sarrazac llama “drama de la vida”. Donde la vida no será de los otros (creaturas ficticias) y donde tal vez ya no habría drama.

### **Vigencia u olvido de Florencio Sánchez en el interior del Uruguay**

Llevados por la inquietud de cómo Florencio Sánchez ha sido trabajado en los escenarios de los diferentes departamentos del interior del Uruguay planteamos varias preguntas a directores, actores, actrices y elencos bajo la premisa: Florencio Sánchez, ¿vigencia u olvido en el teatro contemporáneo?

Dejamos en total libertad a los protagonistas en sus respuestas. Debemos consignar, no obstante, una similitud en las respuestas en alguna de las preguntas formuladas. La mayoría conoció a Florencio Sánchez en sus estudios secundarios (de iniciación y acercamiento a la dramaturgia uruguaya) con las variaciones correspondientes de acuerdo al trabajo realizado por los profesores de Literatura. Allí muchos profundizaron según las inquietudes de cada uno en el análisis literario de los textos propuestos. Luego existe un impasse hasta tomar contacto profesionalmente con el dramaturgo en los trabajos actorales. O también aparece Florencio Sánchez con fuerza en los talleres de Arte Escénico como, por ejemplo, en el Teatro Macció de San José en fines de curso año 2023 bajo dirección del profesor Leonardo Preziosi, poniendo en escena dos obras como *Puertas adentro* y *En familia*.

También aparece en general una gran coincidencia en relación a cuáles serían las obras de mayor vigencia y plausibles de ser llevadas a escena por ser más abiertas. Se han puesto en escena en los

últimos tiempos: *En familia*, *El desalojo*, *Los muertos*, *Canillita*, y las menos vigentes y con mayor dificultad de adaptación, *M'hijo el doctor*, *La Tigra* y *Moneda Falsa*.

Dejemos, entonces, hablar al interior del Uruguay y sus experiencias con Florencio Sánchez

*Teatro Sin Fogón* — Fray Bentos, Río Negro.

Estela Golovchenko (actriz, docente, directora, dramaturga) y Roberto Buschiazzo (director).

Frente a la pregunta en torno a qué presencia y significación tiene Florencio Sánchez en el teatro del interior del Uruguay en el pasado y en el presente, y su vínculo con lo que se está haciendo en la actualidad en las puestas en escena, en el teatro Sin Fogón dirán que han puesto en escena *Barranca abajo* en el 2002 y *Canillita* en el 2018, ambas bajo la dirección de Roberto Buschiazzo. Pero también en los talleres de Actuación para Adultos se puso en escena *Un buen negocio* y *Moneda Falsa*, con dirección de Estela Golovchenko. Por otra parte, *Nuestros hijos*, en el 2020, en plena pandemia, fue grabada para radio en tres capítulos que finalmente no se llegaron a emitir, con dirección de Golovchenko.

Roberto Buschiazzo nos expresó que *Barranca abajo* se realizó en el estilo naturalista, apelando a la versión clásica de la obra. En cambio *Canillita* fue una propuesta revitalizada donde la música cobró protagonismo, acentuó el tempo-ritmo e hizo que se sustituyeran partes del texto por escenas de precisa y meticulosa composición coreográfica, donde los actores realizaban un juego de manipulación (como si fueran marionetas) con los personajes en acción. Este recurso amplificado a través de repeticiones logró intensificar momentos dramáticos de la obra. Un espacio vacío dividido en cuadrantes, un pasacalle de fondo como un diario desplegado e iluminación cenital, contribuyeron a la original concepción estética del espectáculo.

Los personajes de Sánchez no tienen fisuras, son multidimensionales y juegan en permanente contradicción. Esa virtud los hace plausibles de ser redescubiertos en el proceso de ensayos, lo que asegura un continuo aprendizaje a nivel experimental. Investigar y profundizar en la psicología de cada uno de ellos obliga a la construcción orgánica. El contexto trasunta la composición gestual y obliga a los intérpretes a construir dos mundos paralelos: el de las apariencias y el de los verdaderos sentimientos. Justamente la crítica fundamental de Sánchez se basa en esa dicotomía.

Ambos quedaron muy satisfechos con esa puesta en escena renovadora de *Canillita* que toma, según su evaluación, la esencia de Florencio Sánchez.

Sin duda consideran ambos que todas las obras de Sánchez obedecen a las características de los grandes clásicos: vigencia absoluta. Eso se debe, a su entender, porque habla de la esencia humana. Esa es la virtud de los clásicos, dirán, los temas siguen siendo actuales y Florencio Sánchez regresa en el tiempo para cuestionarnos. Su cometido vuelve a cumplirse: “Desentrañar del mismo seno de la vida, del drama de todos los días y de todos los momentos, las causas del dolor humano para exponerlas y difundirlas como arma contra la ignorancia, la pasión y el prejuicio”.

También entiendo que su vigencia o, mejor dicho, trascendencia, obedece —agregará Golovchenko— a resoluciones conflictuales impensadas para los cánones de la época e incluso para los actuales. En ese sentido, como claros ejemplos de actualidad, no deja de sorprender la actitud del padre con respecto al embarazo de su hija Mercedes en *Nuestros hijos*, o la resolución que toma Ana María ante la inminencia de pasar a manos de Rogelio como si fuera una mercancía en *Un buen negocio*. (Entrevista inédita)

Como la mayoría de los uruguayos, el encuentro con Florencio Sánchez se hace en la enseñanza secundaria, donde se abordan en Literatura los autores uruguayos, y así fue con ambos directores, con la diferencia de Buschiazzo, que actuó en *Canillita* en su etapa de estudiante de Magisterio y Estela que participó en *Cédulas de San Juan* en el liceo.

*Teatros El Carmelo, De Cartón, Sin Fogón y El almacén* — departamento Río Negro  
Leonardo Martínez Russo (director, dramaturgo y actor)

**¿Qué significación tiene Florencio Sánchez en su vida teatral?**

La significación que tiene Florencio Sánchez me genera sentimientos contradictorios. Diría que se lo respeta tanto a un nivel que casi se lo destruye en el olvido como cuando quedó en Milán enfermo. Mis recuerdos me llevan a encuentros regionales y bienales de teatro en Paysandú donde alguna obra de Florencio aparecía representada. Pero hoy en día en lo personal no he visto esa frecuencia en su aparición en escena. Por un lado hay una necesidad de volverlo a poner en valor en la primera plana de los discursos, de volverlo a pensar pero en una lucha permanente con el olvido de muchos. Entramos aquí al tema de los clásicos. Es donde recuerdo algo que me enseñó el dramaturgo español Alberto Conejero que aquellos autores que idolatras cuando se pretende volverlos a traer a escena hay que tener un equilibrio en el doble juego de la idolatría y la defenestración, de amarlos sin destrozarlos perdiendo su esencialidad.

**¿Cuál es su vínculo con Florencio Sánchez hoy en día?**

El vínculo que tengo con Florencio Sánchez en el presente es la misma relación que puede tener un dramaturgo contemporáneo con un antepasado de gran nombre y la repercusión en su tiempo. La búsqueda de una voz propia en un medio escaso, como el nuestro, en cuanto a distribución y visualización. Por otro lado me queda esa idea de un creador egocéntrico que busco triunfar en otro contexto y otro mundo como el europeo. Hoy tal vez no hubiera vivido esa muerte tan romántica de quién expresó antes de morir: “¿Quién dijo miedo, Deric?”. Últimas palabras que generan una imagen fantástica para un dramaturgo. En relación con la figura emblemática siempre uno está dialogando en vínculos que están relacionados con el mismo oficio de escribir. Como actor he trabajado en muchas de sus obras; recuerdo la primera donde actuaba en el papel de Aniceto en *Barranca abajo* con dirección de Roberto Buschiazzi en el teatro Sin Fogón de Fray Bentos, pero además lo hice como asistente de dirección, que me dio las bases para aprender el oficio de dirección teatral junto a un director que considero un maestro. La versión era con estilo costumbrista con una adaptación en los vestuarios pero donde no había una resignificación en cuanto a lo estético. Además fue puesta en escena en un momento crítico de la economía en Uruguay sobre los años 2001-2002 donde un personaje Don Zoilo en quiebra coincidía con la profunda crisis que vivía el país; eso le daba una potencia a la hechura de la pieza, a la puesta y al estreno. Una puesta en escena que me quedó en la retina y el recuerdo para siempre.

Con el grupo Imaginateatro hicimos un bus turístico con motivo de los 100 años de la muerte de Florencio Sánchez con la Dirección de Marianella Morena. Un recorrido histórico por todo el país llevando a Sánchez pero profundizando más en su figura y en el mito que en sus obras. Fue una experiencia gratificante donde nos permitimos fantasear sobre su persona tratando de caminar sobre las zonas menos conocidas para mostrar un perfil diferente de este dramaturgo.

Otro trabajo interesante con Sánchez fue con el colectivo teatral El Almacén cuando hicimos *La Chancha* (2018), una pieza que se desarrollaba en el medio rural. Allí aparece un personaje llamado Antoñito, que tenía algo de Zoilo que parafraseaba el momento en que dice “agarran un hombre bueno...” cuando se despedía camino a la muerte. En un diálogo que resignifica un personaje traído al presente.

Esta obra *La Chancha*, de mi autoría, fue reestrenada en Montevideo en la Sala Muniz, dirigida por André Hubener (cofundador de la Liga de Artes Escénicas del Litoral), una historia de amor y consumo. Dos familias una de campo y otra de ciudad involucradas en la compra y venta de una chancha. Un negocio envuelto en un sinfín de conflictos.

Si bien en estos momentos no estoy pensando en poner en escena una obra de Florencio Sánchez siempre quise abordar la obra *La Gringa*, pero para hacerle una reescritura importante sobre la dueña de unas tierras que tiene que sostenerse en la hostilidad y agresividad de los productores hombres. Un texto que permite un diálogo con la realidad.

También pienso en cuanto a su vigencia hoy en día en la obra *En familia*. Una familia que se destruye por las adicciones y que se puede trasladar la temática hacia el narcisismo y el individualismo de alguno de sus integrantes. Un drama humano que tiene una vigencia perdurable en el tiempo y escapa al contexto en que fue creada. (Entrevista inédita)



*Teatro del Patrimonio* — Colonia del Sacramento, departamento de Colonia.

Lorena Rochón (actriz, dramaturga, docente y directora teatral)

**¿Cuál ha sido su relación con Florencio Sánchez en los diferentes momentos de su vida teatral?**

En primera instancia la presencia —de Florencio Sánchez— es intermitente, al menos es mi impresión en la zona en que me muevo. En cambio, su significación permanece latente (aunque sea solapada) dado que su temática marca la encrucijada de los individuos en plenos cambios socio-políticos de nuestro país. Así, ese patinar entre lo bárbaro y civilizado, ese deambular entre intereses íntimos y sociales, constituye una identidad base en nuestro país. Perteneció a esa generación del 900 que comenzó a intelectualizar las diferencias y a través de su escritura volcaba el paradigma de un “mundo mejor”.

También diré que lo que encuentro en común con el teatro que estoy haciendo, es el abordaje de temas vinculados a la desigualdad de oportunidades y los conflictos que surgen al relacionarse personas con diferentes escalas de valores y filosofías de vida. Compartimos concebir el teatro como ventana del alma, impulsor de granitos de arena para generar cambios. No he puesto en escena sus obras, pero desde hace un tiempo, trabajo en revisar sus escritos, para encontrar un estilo en la puesta que apele más a la sensibilización que al juzgamiento, y permitir una apertura de miradas que transforme al espectador. Su postura sin dudas, deviene del momento histórico que transitó, donde una generación “progresista” de las primeras décadas del siglo XX, atacaba la ola individualista a favor del “bien común”. No olvidemos que fue una etapa donde surgía el debate por el derecho a la intimidad, y la generación de Sánchez, temió que se transformara en egoísmo. Entonces, considero que encarar una obra de Sánchez debe realizarse con una intervención oportuna, que proporcione una puesta acorde a nuestro escenario socio-cultural.

De las obras puedo decir que todas cuentan con un porcentaje de vigencia importante. La desigualdad, los excesos, los vínculos patológicos, la violencia, la pobreza son temas que hoy tienen, más que nunca, una actualidad viva. Quizás las que profundizan sobre las divergencias entre la urbanidad y la ruralidad, necesiten de mayor ajuste de época, pero reconozco que en el sur de nuestro país, las distancias y accesos entre ambos medios, tienen menor impacto que en el norte, dada la densidad de población. Florencio Sánchez es nuestro dramaturgo nacional ‘clásico’, lo que ya implica de por sí permanencia en el tiempo. Nos habla de las vivencias de nuestros abuelos y bisabuelos en temas que forman parte de nuestro repertorio que obviamente está presente siempre.

Si bien como expresé no tuve oportunidad de poner en escena ninguna obra de Sánchez si tengo presente la obra *Canillita* puesta por el teatro *Sin Fogón*, de Fray Bentos. Una original puesta en escena donde las miserias humanas están plasmadas en excelentes partituras corporales de los artistas. (Entrevista inédita)

*Talleres de teatro.* Rocha y Montevideo.

Pilar Cartagena (actriz, directora y docente)

**¿Cómo te encontrás hoy con Florencio Sánchez, mirando al camino recorrido?**

En relación con lo que significa Florencio Sánchez hoy en día lo voy a encarar con la experiencia de 15 años trabajando como docente de teatro en el departamento de Rocha donde tuve oportunidad de poner en escena varias veces a Sánchez sobre todo dos obras como *M'hijo el doctor* y *En familia*. Pero la muestra de su importancia está en un Director de escena muy joven, con el que estoy trabajando actualmente, que con 30 años es un entusiasta de este dramaturgo. Decimos que es el Chéjov rioplatense que trabajó con la realidad de su momento y que retrató con maestría haciéndola trascender: sus personajes, los conflictos, la situación socio-cultural, su visión política que marcaba una rebeldía contra el orden constituido metiéndose en la piel del pueblo con sus carencias y sus gritos de auxilio. En el interior se puede valorar y ver muchos de los conflictos que se plantean y que permanecen aún pese a todos los avances en diferentes rubros. Las obras en general me gustaba mucho trabajarlas con mucho intercambio de los actores, mucha conversación sobre lo que nos dice a cada uno el texto para luego pensarlo y manejarlo colectivamente. No puedo dejar pasar otros temas como los vinculados a la oposición padre-hijo que no fue ni es solo del siglo XX sino que, con otras visiones, hoy también existe, el

tema del suicidio, un flagelo muchas veces escondido por la sociedad pero cuyo drama nos envuelve, la relación patriarcal que aún subsiste más allá de la evolución de los derechos humanos, el rol del hombre en la sociedad.

En cuanto a la experiencia con el texto directamente diría que lo último que he trabajado de Florencio Sánchez podría dividirse en dos experiencias diferentes. Por un lado mi trabajo como docente y directora con un grupo de taller hace dos años donde pusimos en escena una obra llamada *Universo Sánchez*, encarando la obra de Sánchez en su conjunto siempre escuchando lo que nos decía y buscando su vigencia en la actualidad. Comenzaba la obra mostrando su pasión por escribir, por eso escribía una obra de teatro en una noche, más allá de lo económico, que lo muestra como un dramaturgo de excelencia, acompañada e ilustrada con una canción de Leo Masliah llamada “Biromes y servilletas”, que habla de la pasión del poeta por escribir sobre cualquier papel. De esa manera estábamos trasladando al hoy ese universo que creó Sánchez.

Pero también en escena pusimos *El desalojo*, completo con algunas de las primeras escenas de *En familia*. Muy interesante resultó llevarlo al tema de la emigración, donde tomando fotos del '900 la contraponíamos con fotos actuales de los lugares donde viven emigrantes venezolanos, dominicanos y cubanos que viven situaciones muy similares con familias hacinadas en viviendas que algunos pagaran y otro no, con el pensamiento puesto en su tierra de origen, con una adaptación a un medio que muchas veces es desconocido. Y el planteo además de cómo nosotros casi todos hijos de emigrantes nos olvidamos de nuestros orígenes de emigración y muchas veces juzgamos y aislamos a aquellos que buscan un lugar en el mundo. Así como también uruguayos que tuvieron que emigrar es decir no solo la mirada hacia adentro, sino también ponerse en el lugar hacia afuera de lo que estarán viviendo y como los habrán recibido. Esto como se verá sigue intacto. Florencio Sánchez sin duda quiso mostrar esa sensibilidad, compromiso, humanidad para con el emigrante. Solo había que darle una traducción a la nueva realidad en una esencia del problema que no ha cambiado. Terminábamos con una canción de Manu Chao llamada “Clandestino”, que cerraba fantástico la idea que queríamos transmitir.

En cuanto a la otra experiencia, está en curso. Con este entusiasta director joven Mateo Altez estamos, diría en un cuarto del camino, ensayando *En familia*. Este director nacido en Montevideo cuya familia es de San Carlos en Maldonado. Allí dictó clases hace varios años en el Club Unión de San Carlos. Lo define su creencia expresada en una entrevista donde para él “el teatro es la mejor herramienta que tengo para entender a mi entorno, el mundo y mi mundo interior” y así, junto a su fascinación por Florencio Sánchez, estamos trabajando *En familia*, donde hago el personaje de Mercedes.

Lo interesante es que el grupo está integrado por jóvenes egresado del EMAD (Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático) que tienen entre 24 y 32 años. Eso es recuperar a un autor clásico por la juventud de nuevas generaciones. Obra que nos dice, nos habla, nos interpela en que esos conflictos familiares de la obra son parte de la esencia humana por tanto nos golpean por su permanencia en el tiempo. La familia de 1900 y la familia del 2025 son las mismas cuando hay que encarar situaciones internas. Quizás hoy tenemos otras herramientas para encarar los mismos problemas pero la complejidad persiste en el tiempo. Por eso es tan importante la mirada de los otros de afuera a esa familia y allí es cuando se puede extrapolar y analizar en otro contexto. Ha pasado que las sensaciones varían con cada paso que se da. A veces uno piensa que todo está superado y en otros momentos que nada ha cambiado en su esencia de los conflictos. Como por ejemplo el personaje Eduardo, soberbio y neurasténico en su momento que sin embargo tiene las cosas muy claras pero es tildado por sus problemas, como se vería hoy: ¿un adicto? ¿Un integrante de los “ni-ni”? Todo está abierto.

Finalmente quisiera afirmar la vigencia tomando otra de las obras de Florencio Sánchez como *Los muertos*. Una obra impresionante donde el concepto de vida y muerte, del estar, del ser en su profundidad está golpeando y conmoviendo en forma constante. Cuando estamos vivos, qué es lo que nace estar vivos y no como Lisandro, un personaje de la obra que “es un muerto que camina”. Una sobriedad y clarividencia en el trato del problema que llevan al reflejo de una sociedad en crisis y con la pérdida de las raíces de los conceptos morales. En esta obra está todo comprimido en esa mirada de los otros sobre la vida y la muerte. (Entrevista inédita)

*Grupo Pilares* — Santa Lucía, departamento de Canelones  
Nelson Castillo (director y docente)

¿Cuál sido la relación con el dramaturgo?

Creo sin dudar que nuestro teatro sería muy diferente si en el panorama no estuvieran *Barranca abajo* con Don Zoilo, *Canillita*, *La Gringa* o *En familia*. Su dramaturgia tiene el poderío de los clásicos. Florencio es un autor que se puede adaptar o bien hacer fotográficamente. La relación con el dramaturgo es poder dialogar desde sus problemáticas y su estructura como una obra abierta que me permite la libertad para su puesta en escena.

Vaya como ejemplo el montaje que realizamos con la obra *El desalojo* que finalmente no pudo ver la luz pero que fue toda una experiencia diferente de pensar sobre la obra y el autor. Se pensó que el montaje de la obra se realizara en un espacio no convencional, “La casa de Juan”, un sitio de un grupo de plásticos de la ciudad de Santa Lucía. Y allí dos propuestas. Por un lado los espectadores en la sala estarían sentados y recostados en la pared de una pieza, mientras que algunas de las escenas se oirían en otras piezas sin ser vistos por ellos. La idea era generar la inmersión en la problemática de los que viven en esos lugares con el planteo de dos situaciones como referentes: la impotencia de no poder pagar un techo y los personajes que se aprovechan abusando del poder. Sin duda no muy lejos de lo que hoy sucede. El otro aspecto que habíamos considerado es los espectadores pagarían una colaboración que iría para familias desalojadas.

Con otra de las obras emblemáticas de Florencio Sánchez, *En familia*, la dramaturgia y la vigencia son aún más claras. Familia disfuncional, el juego como una constante que está vigente en todas las épocas y hoy todavía sentimos el flagelo. El héroe Damián cree salvar un mundo que está corroído y sin valores. Una lucha que no tiene fin. Así como también nos muestra la frivolidad de muchos que caminan por este mundo claramente reflejado en las hijas. Esta obra la tengo muy presente pues la trabajé cuando era estudiante, momentos que no se olvidan. Pero además el recuerdo se remonta a El Taller Montevideo —que realicé durante cuatro años con Carlos Aguilera— donde se hacía énfasis en componer a Eduardo el personaje de *En familia*, para una muestra de teatro. También participé de una adaptación con el Teatro Eslabón de Canelones sobre *Pobre Gente* y *Moneda Falsa*. Otra de las propuestas creo innovadora fue la participación en la obra *Puertas adentro*, primigenia obra de Sánchez, con la innovación de estar actuada por hombres, que me imagino que el autor no la pensó así. Aquí otra vez está presente la vigencia del autor. (Entrevista inédita)

Teatro Itinerante Paysandú — Departamento de Paysandú

Horacio Merlo (actor y director)

En la ciudad de Paysandú, al norte del Rio Negro, o sea del país, se encuentra un teatro denominado Florencio Sánchez. Teatro que era el antiguo Teatro Progreso, inaugurado en 1876, y construido por los maestros de obra suiza, hermanos Francisco y Bernardo Poncini. La denominación de Teatro Florencio Sánchez en homenaje del dramaturgo se llevó a cabo en el año 1921. Allí fuimos a buscar en la actualidad la importancia de este autor.

En entrevista realizada con el director y actor Horacio Merlo nos puntualiza en primera instancia que si hablamos de cartelera teatral en la ciudad de Paysandú hoy en día es escasa la presencia de Florencio Sánchez. No hay teatro de repertorio. En un pasado reciente tomando como referencia el año 1973, la creación del Grupo Teatral Cine Club Paysandú, se puso en escena *Mano Santa*, *La pobre gente*, *La Gringa* y *En familia* donde Merlo pudo tener contacto con este autor siendo un adolescente, aunque su padre de niño ya le había contado el argumento de *M'hijo el doctor*. En los años 90 y lo que va del 2000 salvo un solo grupo sanducero que hizo *En familia*, los grupos de teatro locales no han llevado obras de Sánchez al teatro.

En relación al vínculo teatral con el dramaturgo, Horacio Merlo nos expresó que en 1998 realizó un intento fallido dirigir *En familia* porque luego de tres meses de ensayo parte del elenco, por diversas razones, abandonó el proyecto, ¿desinterés, falta de tiempo, otros caminos, falta de motivación? Preguntas que quedaron sin respuesta. Sin embargo en el año 2010 realiza un nuevo experimento con Sánchez esta vez con dos abuelas de un barrio de contexto crítico. Una de ellas con tan solo primer año de escuela y la otra con tercero cursado junto con quienes hicieron una lectura dramatizada de la obra *Puertas adentro*. Allí comprendió al dramaturgo en profundidad llegando a través del subtexto. El análisis que ellas hicieron de la obra, de los personajes, las llevaron a la interpretación naturalista con sentido de verdad, de dos mujeres que sin ser actrices, le prestaron su voz y su cuerpo a dos personajes de la ficción.

“Con este trabajo comprendí, señala Merlo, lo que es un autor clásico como Florencio Sánchez”. También este director trabajó dos versiones radiofónicas en el 2022 con la obra *En familia* y en el 2024 con *Nuestros hijos* denominado Teatro en el aire que va por AM con las obras completas sin cortes publicitarios. Sin duda que este ciclo comenzó en el 2020 con la pandemia cuando no se podía hacer teatro en las Salas. “De allí la opción de la radio con tanto éxito que continuamos los años siguientes con obras de autores uruguayos entre ellos como se puntualizó con Florencio Sánchez”.

Hoy en día —nos expresa Merlo— las temáticas de las obras de Sánchez están vigentes y por ello sigo sin entender como no tenemos grupos de teatro de repertorio con las obras de este autor. Quizás pensando una de las causas diré que se encuadra en la problemática de los teatros del interior donde la mayoría buscamos obras de pocos personajes y escenografías minimalistas. Una de las razones que visualizo por la cual Florencio Sánchez no está en Paysandú.

De las obras que Merlo recuerda como una puestas paradigmática para él: *Barranca abajo*, con dirección de Juver Salcedo, que llegó a la ciudad de Paysandú, al Teatro Florencio Sánchez, con un trabajo memorable (así lo consigna), una gran clase magistral en la actuación, de Jaime Yavitz, con la presencia también estelar de Estela Medina, Delfi Galbiati y Sandra América. Esta última, actriz de Paysandú formada en el teatro sanducero, de recuerdo inolvidable. (Entrevista inédita)

*Teatro Eslabón* — Departamento de Canelones.

Patricia Pereyra (actriz)

El teatro Eslabón se ha caracterizado desde sus inicios por una búsqueda de un lenguaje propio en un contexto de escena como un todo, abarcándola escena desde su totalidad, con un peso indudable del texto dramático pero haciendo hincapié en lo espectacular, tanto en lo ético como en lo estético. En esa búsqueda han investigado el valor de la obra dramática en tanto posibilitadora del juego escénico, desde lo corporal hasta lo básicamente técnico como lo sería el diseño de vestuario, de la escenografía, de lo lumínico y sonoro. En ese marco se ha indagado en textos que posibilitaran ese juego escénico primero en autores latinoamericanos y luego universales.

Florencio Sánchez muy bastardeado, como expresa Patricia Pereyra, en la escena uruguaya en los inicios del grupo en los años ochenta, lo consideramos como un autor que merecía mucha investigación para llegar a esa esencia que nuestro lenguaje dramático pretendía transmitir. En ese sentido fue quedando postergado dando paso a autores que en su forma discursiva eran mucho más directos a la hora de plantear nuestras inquietudes en ese proceso de búsqueda. (Entrevista inédita)

Pero en esa búsqueda que se ha mencionado no hace muchos años se pudo abordar la dramaturgia de Florencio Sánchez. Tomaron dos textos: *El desalojo* y *La pobre gente*, básicamente una escena de cada obra, y se creó *La extraña fascinación de una mujer frágil*, un espectáculo que destacaba nuestra idiosincrasia machista y patriarcal, en un contexto de decadencia social pero desde una perspectiva centrada en un

sistema de gobierno en tanto exponente de esa ideología patriarcal y abordando el tema de las desapariciones de personas. Es la historia de Zulma, la heroína de la obra que no sabe ni cómo ni donde empezó esta historia. Zulma que cose y cose, necesita más y más hilo. Hasta que un día el hilo se rompe y Zulma desaparece. Tras su desaparición por motivos dudosos, quienes la rodean comienzan a entretener una historia paralela. Con dramaturgia de Nelson Castillo y Carlos Sorriba y Dirección de Carlos Sorriba. Presentada en la XIII Biental de Teatros del Interior,

de todas formas, expresa Patricia Pereyra, ese proceso creativo, si bien fue muy bueno a nivel estético, no llegó a cumplir con nuestros objetivos ya que el texto de Sánchez propiamente dicho quedó reducido a algunas líneas que nos parecían interesantes, pero no pudimos incorporar ni encarar la totalidad del texto que quedó planteado como un desafío de búsqueda grupal. No obstante ello, lo tomamos como un primer acercamiento a una dramaturgia compleja que exige nuevos procesos de investigación. Por eso Florencio Sánchez está alejado por el momento de la línea de búsqueda del grupo. Muchas de las puestas que hemos visto, de diferentes colectivos, no se acercaron a las expectativas del grupo, ya que eran puestas literales, donde el peso de lo textual estaba por encima de la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos y donde el tono de actuación no permitía extrapolar la vigencia de un contexto revulsivo y contestatario. (Entrevista inédita)

*Grupo Experimental de Teatro de San Ramón* — Departamento de Canelones

Myriam Mutuberría (directora, actriz, gestora cultural)

Este grupo teatral Grupo Experimental de Teatro (GET), colectivo artístico fundado sobre los años 70 por el dramaturgo y director Oscar Postiglioni en la localidad de San Ramón, tiene dos etapas claramente diferenciadas por el viaje del director a EEUU. En el año 2006 se conforma en forma estable hasta la actualidad trabajando tanto en producciones artísticas como espectáculos teatrales, talleres, muestras, instancias educativas y gestionando el Espacio Cultural “La Casa de Oscar”, una sala teatral que tiene el apoyo del Ministerio de Educación.

Con cierta regularidad han puesto en escena una obra que tiene como referente fundamental a Florencio Sánchez. Desde el año 2009 en que se estrena *Florencio al día*, con una puesta y dirección de Oscar Postiglioni, y se ha repuesto en los años 2011, 2016 y 2023. Esta obra recoge artículos periodísticos de Florencio Sánchez que habían sido trabajados en la escuela de Teatro Uno en Montevideo con Alberto Restuccia y Oscar Postiglioni, quien le pidió a Restuccia autorización para ponerla entre 2010 y 2016 en San Ramón, su ciudad natal, con su grupo. No solo dio el beneplácito sino que Restuccia le regaló las obras completas de Florencio Sánchez, con los textos representados acotados por los dos directores. Una reliquia que guarda con devoción la actriz Mutuberría.

En relación con la puesta en escena de la obra *Florencio al Día*, nos expresó Myriam Mutuberría que es una obra muy especial, no solo por poner a Florencio Sánchez en escena sino por lo que ha significado para el grupo en diferentes momentos. Dado que el elenco fue cambiando pero la pieza continuó hasta el día de hoy como parte del repertorio de las obras representadas por el grupo, entre las cuales están *Presente, señorita*, de Dino Armas, *Crave (El ansia)*, de Sarah Kane o *El nombre*, de Griselda Gambaro.

En el año 2009, con dirección de Postiglioni, actuaban Cecilia Chuy y Myriam Mutuberría. En el año 2016 falleció Oscar Postiglioni, pero la obra continuó representándose. Así, con la incorporación de otros actores y actrices se representó en el año 2023, bajo dirección y puesta en escena de Miriam Mutuberría, quien además asumió la tarea de vestuario e iluminación, y la actuación de Betiana Luzardo, la propia Myriam Mutuberría, Raquel Posada y Viki Luzardo.

Según nos dijo Myriam Mutuberría, la obra les trajo muchas satisfacciones puesto que fue representada no solo para gente adulta sino para jóvenes en una propuesta de escenografía minimalista que incluía tan solo tres cajones de madera que se utilizan como sillas.

También el vestuario rompía los esquemas de una puesta tradicional puesto que estaba constituido simplemente por equipos de deportivos negros con zapatillas deportivas rojas en juego de colores basados en los colores que identificaban al anarquismo. Quisimos aproximarnos a un anarquismo muy arraigado en el período y en Sánchez quién llegó a escribir los primeros discursos anarquistas.

Sin duda tuvo un efecto de impacto en los jóvenes puesto que venían de ver los textos tradicionales en clase de Literatura, quizás fuera de época, y se encontraron con una propuesta muy cercana donde se tocaban temas sustanciales de nuestras vivencias sociales. Esos que subyacen por debajo del propio texto como el análisis de la sociedad individualista, las diferencias sociales, las injusticias, la mujer. Una pauta clara por el entusiasmo que despertó que el tema de fondo en Florencio Sánchez sigue siendo fundamental hoy en día.

Cabe destacar que los materiales usados en *Florencio al día* fueron sus artículos periodísticos con partes muy breves de *Barranca abajo*, una escena de *Mano Santa* y otra de *Puertas adentro* con Pepa y Luisa.

Yo cerraba la representación, agregó Mutubarría, con un monólogo que era un artículo con la firma de Florencio, con seudónimo de Jack The Ripper, llamado “La Justicia... en China”. Un juego de analogías entre la (in)justicia impartida por los Magistrados del Poder Judicial en China y la proyección “parece que pasaran aquí”.

Queda como un deseo experimentar Florencio con caricaturas. La idea, hace muchos años, había surgido cuando fuimos docentes de Liceo San Bautista en el espacio curricular abierto donde con los estudiantes trabajamos en la muestra final de actuación Florencio Sánchez con caricaturas que habían bajado de internet. Se estuvo cerca hace unos años de hacerlo pero por diferentes razones no salió. En esa oportunidad se había hablado con el periodista y caricaturista Jaime Clara quién estaba dispuesto a que se manejara una caricatura de su autoría. Esto quedó para una nueva y renovadora puesta en escena de Florencio Sánchez. (Entrevista inédita)

### A modo de conclusión

En los casos de las puestas en escena manifestadas parece desprenderse la preeminencia actual de la escena como espacio físico como manifestó Roger Mirza hace años con directores que se concentran en los núcleos de conflicto, las tensiones internas de sus textos y construir espectáculo a partir de ese núcleo incorporando aquello que enriquezca esas tensiones, incluso fragmentos de vida u otros textos del mismo Sánchez.

Siempre queda la pregunta que ha hecho Jorge Dubatti: ¿Ha dejado de ser Florencio Sánchez nuestro contemporáneo (parafraseando el libro de Jan Kott sobre Shakespeare)? ¿O lo sigue siendo, acaso más atenuadamente? Cada paso en la historia cambia toda la historia. Y así nuestra relación con Sánchez cambia también.

### Referencias bibliográficas

- ABIRACHED, ROBERT, *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1994.
- CASTAGNINO, RAÚL, *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1981.
- DANAN, JOSEPH, *Entre Theatre et Performance*. París, Actes Sud-Papiers, 2016.
- FREIRE, TABARÉ, “Florencio Sánchez. El teatro Nacional”. Fascículo de la Colección *Capítulo Oriental*, N°15, Montevideo Centro Editor de América Latina, 1968, p. 231.
- JITRIK, NOÉ, “Nuevamente Florencio Sánchez. Una mirada”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 53-74.
- LAFFORGUE, JORGE. “Florencio Sánchez”, *Enciclopedia Literaria*, N°7, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

- LÓPEZ FONSECA, ANTONIO, *¿Quién conoce la verdad? Sobre el sentido último de los comportamientos humanos en Fedra y Hécuba de Juan Mayorga*. Madrid La uña Rota, 2024.
- MANDRESSI, RAFAEL, “Sánchez didascálico”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 144-166.
- MASTANDREA, ARIEL, “Antes de Florencio Sánchez. Florencio Sánchez .Después de Florencio Sánchez” [Prólogo]. *Material Sánchez Trilogía*, Montevideo. Ventura Impresiones, 2009.
- MIRZA, ROGER Y JORGE DUBATTI (coords.), *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses*. Montevideo, Universidad de la República, 2014.
- PAVIS, PATRICE, *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós, 2000.
- PELLETTIERI, OSVALDO Y ROGER MIRZA, (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998.
- VIROGA, SILVIA, “Aproximación teórica a las territorialidades y su teatralidad”, en *Territorialidade escénicas en el interior del Uruguay*, Montevideo, Fin de siglo, 2021.

### **Entrevistas inéditas**

- Estela Golovchenko y Roberto Buschiazzi. Fray Bentos. Marzo 2025
- Leonardo Martínez . Carmelo. Marzo 2025
- Lorena Rochón. Colonia. Abril 2025
- Pilar Cartagena . Montevideo Mayo 2025
- Nelson Castillo. Canelones. Marzo 2025
- Florencia De Armas. Las Piedras Canelones. Abril 2025
- Horacio Merlo. Paysandú. Abril 2025
- Patricia Pereira. Canelones. Marzo 2025
- Myriam Mutuberría. San Ramon . Canelones . Abril 2025

## FLORENCIO SÁNCHEZ EN EL CANON ESCOLAR: SOBRE LECTURAS, INTERPRETACIONES Y APROPIACIONES EN CLAVE DIDÁCTICA

Gabriela Fernández  
IAE, UNIPE, UNLZ

[circe2@gmail.com](mailto:circe2@gmail.com)

[gabriela.fernandez@unipe.edu.ar](mailto:gabriela.fernandez@unipe.edu.ar)

El propósito que nos ocupa en este trabajo es el de indagar el lugar de Florencio Sánchez en el canon escolar. El recorrido que vamos a proponer plantea una investigación orientada a comprender cómo se construyó la figura de Florencio Sánchez en distintas instancias vinculadas a la enseñanza de la literatura en el marco de la educación secundaria, dentro del canon escolar argentino. El propósito es examinar los modos de lectura, interpretación y apropiación que la institución escolar ha promovido y, a partir de ellos, reconstruir la imagen autoral que circula en distintos materiales didácticos.

La hipótesis que hemos de formular sostiene que Sánchez ha ocupado un lugar central como representante del realismo dramático rioplatense, contribuyendo a configurar un mapa literario supranacional dentro de la escuela. En este análisis apelamos al concepto de mapa para dar cuenta de las configuraciones, relaciones y vínculos que se tejen entre textos, agentes de legitimación, instituciones, mercado.

Los mapas, entonces, pueden ofrecer para nuestros abordajes una herramienta privilegiada, según lo sugieren las palabras de Sánchez Carbó (2018):

Los mapas, como la literatura, son simulacros, distorsiones de la realidad que representan el espacio a través de la escala y la proyección con el fin de orientar, resaltar o reivindicar ciertas características que descubren [...] El poder, al ubicarse en el centro o en una posición superior, define sus zonas periféricas o subordinadas [...] En años recientes, la cartografía se ha convertido también en un valioso concepto para explicar fenómenos artísticos y culturales relacionados con las formas de apropiación de los espacios para reflexionar sobre la identidad y la memoria (p. 17).

De tal manera, vemos que el mapa puede colaborar para el delineado de zonas de luz o de penumbra, centros y periferias que nos ayudan a comprender cómo los fenómenos cobran importancia en términos de las atribuciones, legitimaciones y enfoques que les otorgan determinada posición.

La proyección espacial que se inscribe en la idea de mapa o cartografía se solidariza, además, con la noción de circulación. La literatura, el teatro, las manifestaciones estéticas y culturales viven en su circulación, perduran en nuevas recepciones. Asimismo, el mapeo que aquí se propone no puede soslayar la consideración de la pluralidad como rasgo constitutivo. El trazado de mapas también obedece a intenciones. Hay mapas globales, que postulan una literatura mundial de recorridos transnacionales; hay mapas coloniales que, desde nuestros lugares, requerimos deconstruir para dar cuenta de despojos y también de hibridaciones y mestizajes. Hay también —y he aquí el punto crucial de nuestro itinerario— mapas didáctico-pedagógicos en los cuales se cifra no solo la dimensión institucional del conocimiento escolar sino una dimensión utópica, propia de toda pedagogía: una proyección de futuro posible y deseable.

Nuestros propósitos actuales, entonces, se inscriben en estas cartografías. La indagación acerca de la presencia de Florencio Sánchez en el canon escolar ofrece, como mínimo, dos aristas de exploración. En primera instancia, aspira a describir su lugar en los ámbitos institucionalizados de enseñanza de la literatura, esos espacios en los que se define y delimita qué es legible en una sociedad y en una encrucijada temporal determinada. En segundo lugar, la inclusión en el canon escolar habla de qué aporte ha hecho su dramaturgia a la cultura nacional y latinoamericana, que impronta —digna de



perdurar y de ser recordada— ha constituido un legado cultural ineludible en el cuerpo de textos y conocimientos objeto de transmisión.

En esta dirección, nos interesa hipotetizar acerca de las razones y el sentido de su inclusión en esos *corpora* de textos y en los documentos dedicados a la enseñanza. Para esto, hemos de ponderar los modos de lectura, apropiación y construcción de sentido que se ponen de manifiesto en el tratamiento de Florencio Sánchez como figura autoral y de su obra. Esto nos permitirá extraer algunas conclusiones acerca de la imagen que el canon escolar construye del autor y su producción. Para esto, vamos a encarar el análisis de algunos dispositivos didácticos en los cuales la figura de Sánchez se hace presente. Al referirnos al concepto de dispositivo, siguiendo a Foucault (1998), consideramos un conjunto heterogéneo de elementos (discursos, textos, prácticas institucionales, etc.) que se articulan como instancias de saber/poder.

Nuestro *corpus*, entonces, se compone de distintos tipos de dispositivos. Por una parte, programas de literatura, en los cuales vamos a considerar cómo se incluye a Florencio Sánchez, en qué contexto y posición. Por otra, vamos a trabajar con libros de texto y con dos colecciones escolares de larga trayectoria.

Es preciso aclarar, tras esta enumeración, la naturaleza particular de estas fuentes. En el caso de los programas, su origen es claramente institucional: parten de los lineamientos oficiales y de las distintas concepciones del *curriculum* como construcción político-pedagógica. Obedecen, por tanto, a políticas educativas de distinto signo y sus destinatarios privilegiados son docentes e instancias de dirección y supervisión. Los libros de texto y colecciones, por su parte, son productos editoriales. Guardan una relación estrecha con las propuestas curriculares, pero también pueden (y, de hecho, lo hacen) introducir espacios de ruptura que promuevan innovación y cambios. Los sujetos a los que se dirigen, docentes en particular y estudiantes por derivación, deben idealmente encontrar en ellos una herramienta de conocimiento y abordaje de ese contenido escolar llamado literatura.

El itinerario que vamos a seguir partirá del análisis de los programas para luego abordar los libros y las colecciones. Como cierre, apuntaremos algunas conclusiones que, esperamos, ayuden a caracterizar la figura de Sánchez en el canon escolar como autor paradigmático en el terreno de la dramaturgia rioplatense.

### **Marco conceptual: el canon escolar**

El concepto de canon, aplicado a contextos diferenciados, permite deslindar lugares centrales y periféricos, circunscribir conjuntos de textos legitimados en un ámbito particular ya sea a través de agentes o instituciones que determinan su valor. En tal sentido, conviene recordar el planteo de Fowler (1988) al señalar que no existe un canon único: hay una variedad de cánones (oficial, personal, potencial, accesible) que operan como marco y horizonte de lecturas, en una determinada encrucijada espacio-temporal.

Si bien la idea de canon nunca puede soslayar el carácter regulatorio, al referirnos al canon escolar podemos considerar que la normatividad es, en grado sumo, parte constitutiva de su propia existencia. Su articulación supone un recorte particular: está configurado a partir de lo que una sociedad, en determinado momento histórico, considera digno de ser conservado, transmitido, estimado como legado cultural. Las elecciones canónicas que se dan en su entorno obedecen a un conjunto de motivos entre los que se cruzan lo históricamente validado, lo culturalmente considerado “patrimonio” (nacional, regional, comunitario) y lo identitario en tanto la escuela es, por antonomasia, la institución que, a través del tiempo, se ha pensado como una suerte de “semillero” de identidad.

En esta dirección, podríamos considerar al canon escolar como una entidad con legalidad, hasta cierto punto, propia, que aporta criterios para determinar qué es legible (y como correlato, qué no lo es) en el marco de la institución escolar. Así delineadas su conformación y función, hemos de sostener, además, que plantea una relación de relativa autonomía con respecto al canon literario, en tanto son otras las variables que se suman para su constitución y los rasgos y características que le otorgan una dinámica particular: variables pedagógicas, políticas, éticas y sociales. A partir de esta caracterización estamos sosteniendo que se lo puede considerar como un *arbitrario cultural* (Bourdieu y Passeron, 1996) delimitando ciertas “zonas de certeza” vinculadas a prácticas y construcciones identitarias y de pertenencia. Esa noción es planteada por los autores considerando que “toda acción pedagógica (AP) es objetivamente una violencia simbólica en tanto que imposición, por un poder arbitrario, de una arbitrariedad cultural” (1996, p. 45). Queda así expuesta la naturaleza selectiva, de acuerdo con determinadas intereses e intenciones, de los procesos de construcción del canon. En tal sentido, el Estado cumple un rol clave mediante su acción a través de programas, campañas de lectura o lineamientos curriculares. Estas diversas instancias no ocultan, sin embargo, las tensiones constitutivas, ya sean de carácter ético, estético, político o axiológico.

Esto pone a su vez de manifiesto la heterogeneidad que deriva de múltiples mediaciones: textos, paratextos, prácticas docentes y dispositivos editoriales. Lejos de la univocidad, el canon escolar entraña en realidad un espacio de permanente discusión y disputa de sentidos en el que los distintos agentes del ámbito de la educación aportan voces de acuerdo o disidencia. La distancia entre lo canónicamente establecido y legitimado desde la prescripción curricular y las prácticas, lecturas y sentidos concretos que se validan pueden involucrar una brecha más o menos extendida, según los casos.

Para cerrar esta breve caracterización, que no pensamos como exhaustiva, consideramos oportuno describir tres rasgos que, desde nuestra mirada, caracterizan la configuración y dinámica del canon escolar. A modo de repaso y resumen de lo antedicho, mencionaremos que:

1. Las elecciones canónicas devienen de fuentes múltiples: lineamientos curriculares jurisdiccionales, textos y autores institucionalizados por tradiciones diversas, definiciones de las instituciones educativas, prácticas docentes (con momentos de mayor o menor grado de normatividad, de lecturas “obligatorias” o, incluso, la prohibición de algunos textos y autores).
2. Es un espacio de tensión que entrama presupuestos y valores de distinto tipo: desde las posibles respuestas a la pregunta acerca de qué es la literatura hasta cuestiones éticas, formación en valores, discusión acerca de las temáticas más propicias, el concepto de “lo nacional” involucrado en el *corpus* de lecturas.
3. Presenta una heterogeneidad constitutiva mediada por factores disímiles: textos y autores, libros de texto, paratextos, recursos digitales, propuestas de lectura de diversa procedencia y en distintos soportes de circulación.

El correlato final de estos señalamientos nos permite concluir que el canon literario escolar es también un dispositivo en el que se juegan relaciones de saber/poder. Lo didáctico pedagógico y lo político no pueden separarse en la construcción de ese dispositivo: si educar es un acto político, también lo es la selección de un *corpus*, el modo de leer y de habilitar sentidos, la traducción (en forma de propuestas de lectura, actividades, autores y autoras) del concepto de literatura que se sostenga desde el rol docente. La insoslayable presencia de lo político nos invita a definirlo, siguiendo a Chantal Mouffe (2007), como un espacio de poder, conflicto y antagonismo, propia de toda sociedad y en correlato con la política, el conjunto de prácticas e instituciones que contribuyen a la creación de un orden determinado, no exento de conflictividad (p. 16).

Como cierre, tampoco podemos dejar de mencionar un importante agente que contribuye a la conformación del canon escolar. La industria editorial ha sido, históricamente, la encargada de plasmar en objetos concretos las sugerencias o imposiciones del canon. Su función de trabajar con la materialidad de libro la ha colocado en un importante lugar de poder y toma de decisiones vinculadas al diseño, las propuestas didácticas, el aparato crítico que guíe la lectura, entre otras opciones: el libro escolar (ya sea el texto literario dentro de una colección o el manual) incorpora capas de sentido que se imbrican con la obra, aporta elementos visuales, simbólicos y didácticos para la lectura. No guarda tampoco una relación unívoca con el canon escolar: se vincula de distintos modos, se genera a partir de sus necesidades y, a la vez, incide sobre él.

En este marco, entonces, se inscribirá nuestra indagación sobre Florencio Sánchez. El rastreo textual permitirá concluir algunas ideas acerca de su presencia y el lugar, que anticipamos central, en las elecciones canónicas en clave didáctica.

### **Florencio Sánchez en el canon escolar: programas, manuales, colecciones**

Para dar cuenta de la presencia del dramaturgo en el canon escolar vamos a apelar a distintos dispositivos que constituyen instrumentos de la práctica en el terreno de la enseñanza de la literatura.

El primer objeto de relevamiento serán los programas oficiales de enseñanza de la literatura en la educación secundaria. El *corpus* que hemos seleccionado toma en cuenta un conjunto de programas de escuelas nacionales. Hemos tratado de que la selección sea lo más variada posible, más allá de las dificultades que entraña el acceso a este tipo de documentación, que no siempre se conserva o está disponible.<sup>1</sup> El punto de partida ha sido fijado en el año 1884 en virtud de que la publicación del programa producido por Calixto Oyuela marca un punto de inflexión y un momento inaugural en la historia de la enseñanza de la literatura como disciplina escolar.<sup>2</sup> Nuestro recorrido finaliza en el año 1986, momento en el que aún existían escuelas de jurisdicción nacional.<sup>3</sup>

En segunda instancia, vamos a considerar un conjunto de libros de texto que abordan la enseñanza de la literatura. Estimamos que el manual escolar, además de un dispositivo de amplísimo uso, es una herramienta fundamental para ponderar cómo la didáctica disciplinar se va configurando a través del tiempo, qué cambios se dan y qué elementos se mantienen. Allí indagaremos bajo qué mirada se presenta la figura de Florencio Sánchez y nos interrogaremos sobre los matices y sesgos de ese enfoque. Por último, tomaremos como objeto de indagación dos colecciones escolares. Por una parte, *GOLU* (Grandes Obras de la Literatura Universal) de editorial Kapelusz, tradicional colección fundada en 1953 editada durante varias décadas; por otra, *Lyc* (Leer y Crear) de editorial Colihue, nacida en la década de los setenta. La primera se ha caracterizado por su tenaz adhesión al canon hispanista, en tanto *Lyc* aporta tempranamente títulos, autores/as y propuestas didácticas que suponen una renovación en los *corpora* de textos y los modos de leer.

Con respecto a la colección como dispositivo didáctico, en otro lugar hemos señalado sus rasgos sustanciales: focalizan la imagen ideal a la que el lector real debe acercarse (imagen que se consolidará, en un gesto performativo, a través de las “lecturas obligatorias”, consideradas insoslayables y necesarias), presupone la operación de mediación, cifrada en la figura y el rol docente, implica la

---

1 En relación con la disponibilidad de y el acceso a estos materiales, es necesario expresar el más sincero agradecimiento a la Biblioteca Nacional de Maestros. Sin su labor de conservación y digitalización de documentos, este trabajo no hubiera sido posible.

2 Es preciso citar, como trabajo que hace un exhaustivo recorrido histórico de la enseñanza de la literatura, el libro *Los arrabales de la literatura*, de Gustavo Bombini.

3 En el año 1992 se verificó el traspaso a las jurisdicciones provinciales del conjunto de escuelas dependientes hasta ese momento del gobierno nacional.

construcción de configuraciones interpretativas, la oferta de herramientas heurísticas que puedan ser relevantes en el momento de la lectura literaria y, como correlato, auspicia esa lectura que supone un modo distintivo de abordaje y generador de estrategias específicas y diferenciadas, a través de un proceso de *didactización* (Fernández, 2015, pp. 73-74).

### **Florencio Sánchez en los programas de literatura**

En la revisión de los programas seleccionados nuestro punto de partida ha de ser, como dijéramos, el programa que en 1884 formula Calixto Oyuela. Esto no se debe, por cierto, a que la presencia de Florencio Sánchez se haya registrado en ese documento: la inclusión obedece al papel señero que, en términos de establecer límites y condiciones de la enseñanza de la literatura como disciplina escolar, muestran estos lineamientos, en buena medida pioneros. En el mencionado año, entonces, Oyuela es el encargado de reformular los planes de estudio en lo que respecta a la literatura. Su intervención aporta un giro significativo que mantendrá su impronta durante largos años: Oyuela considera que la literatura americana está aún en sus inicios y es, sin duda, tributaria de la literatura española. Según Gustavo Bombini (2004),

la operación más significativa en cuanto a la organización de la materia es, sin duda, el establecimiento de la historia de la literatura como un saber legítimo para la enseñanza en este marco, la particular organización que coloca a la literatura española como antesala para el estudio de las literaturas iberoamericanas [...] Con esta operación de historización se inaugura a su vez la progresiva tendencia hacia la nacionalización del curriculum, que encuentra en la literatura un material ideológico maleable, útil para la inculcación (p. 43).

Las palabras de Oyuela son claras en cuanto a su concepción acerca de la literatura de América Latina y su funcionalidad didáctica en el contexto escolar: “En cuanto a la literatura americana, sabido es que todo está por hacer, sin que sea fácil tener exacto conocimiento de todas ellas entre nosotros, por la lamentable separación intelectual en que viven los pueblos americanos” (Oyuela, 1884, p. 3). Este taxativo juicio nos ofrece por contraste un indicio acerca de cómo, en décadas subsiguientes, la entidad e importancia de la literatura entonces denominada exclusivamente “hispanoamericana” se impone como indiscutible y, en ese marco, la presencia de Sánchez se constituye en una constante.

Los siguientes documentos a los que haremos referencia datan de 1940 (*Programa de Literatura para Colegios Nacionales y Liceos de Señoritas* y *Programa de Literatura para Escuelas Nacionales de Comercio*). Estos programas, correspondientes al 4º año de estudios,<sup>4</sup> introduce la presencia de Sánchez en su Unidad VI, bajo el tema “La novela, el cuento y el teatro en la literatura argentina”. Llamativamente, esta unidad didáctica quiebra la línea cronológica que organiza los contenidos del documento y, apelando a un criterio genérico (cuento, novela, teatro) incorpora a Sánchez junto con la figura fundacional de Echeverría, con Payró y, en el terreno de la dramaturgia, Laferrère. Como una de las lecturas obligatorias se establece el abordaje de “escenas de *Barranca abajo*”, sin mayor especificación. Cabe señalar, además, que la unidad didáctica en la que se incluye a Sánchez oficia como una suerte de bisagra entre los contenidos referidos al siglo XIX y los correspondientes al siglo XX.

Nos situamos ahora en el año 1946, para dar cuenta del *Programa de Literatura para las Escuelas Normales, los Colegios Nacionales y estudio y los Liceos de Señoritas*. Allí, en la asignatura Literatura, de 5º año, vuelve a aparecer nuestro dramaturgo. La diferencia que aquí se registra se vincula con la especificidad que se atribuye al género dramático: bajo el tema “El teatro en el Río de la Plata” Sánchez integra la unidad en compañía, esta vez, de Laferrère, como en el caso anterior, pero se suma Enrique García Velloso. Como

---

<sup>4</sup> En el caso del programa destinado a las escuelas de comercio, estos contenidos se dictaban en quinto año de las escuelas nocturnas.

lectura obligatoria, se prescribe la obra *Barranca abajo*. En este caso no se establece la lectura fragmentaria, sino completa, no siendo así en el caso de los demás textos y autores.

Al recorrer este programa vemos, entonces, que por una parte el teatro ha cobrado, en el planteamiento didáctico, un mayor grado de autonomía al diferenciarse de otros géneros y que se ha pensado una unidad didáctica dedicada exclusivamente a la dramaturgia. Como en el caso anterior, también este segmento del programa de estudios articula obras y autores del siglo XIX con las producciones del siglo XX. Asimismo, el protagonismo de Florencio Sánchez en términos de relevancia para el canon escolar se afirma en la elección de este autor como significativo a partir de la lectura íntegra de su obra en un contexto que privilegia el recorrido histórico antes que la experiencia de la lectura.

Tras una reforma de planes de estudio llevada a cabo en 1948, un documento del Ministerio de Educación de 1949 fija contenidos didácticos para todas las materias de la educación secundaria. Allí, la materia *Literatura (americana y argentina)*, de 4º año, en su Tema IX y bajo el título “Período moderno” (que comprende poetas y autores teatrales) establece como lectura obligatoria a Florencio Sánchez (un acto de *Barranca abajo*), junto con Laferrère y Payró, en iguales condiciones.

En el año 1952 se realiza una nueva modificación de los planes de estudio. En los programas de literatura del ciclo lectivo 1953 se da continuidad a la presencia de Sánchez como figura destacada, en el caso de la materia “Castellano (Lengua y Literatura)” que corresponde al quinto año del bachillerato y también al Ciclo Superior del Magisterio. En el marco del estudio de la literatura americana y argentina, el tema XII del programa se refiere a “El realismo y el naturalismo en el teatro y en la novela”. La compilación de autores que se establecen para esta unidad (Laferrère, Payró, además de Florencio Sánchez) ofrece la particularidad de incorporar el texto de Eva Perón, *La razón de mi vida*, como parte del material. El único texto cuya lectura se prescribe en forma completa en esta unidad es, nuevamente, *Barranca abajo*. Cabe destacar que esta articulación asume un criterio de periodización que toma como eje las poéticas (realismo/naturalismo) para incluir a los autores en un ámbito que excede el mero parámetro cronológico y/o genérico para plantear una mayor especificidad.

Al avanzar en la lectura de programas vemos que las modificaciones que se han producido no fueron sustanciales en término de textos y autores que conforman el canon escolar. Si bien puede haber algunos cambios en los nombres y criterios de agrupación, la presencia de Florencio Sánchez permanece y asume un carácter relevante como representante del teatro rioplatense o del teatro argentino (bajo esta última categoría lo incorpora el programa de 1940). El golpe militar que derroca en 1955 al gobierno de Juan Domingo Perón inicia también la tarea de revisión de la curricula. Esto no incide notablemente sobre los *corpora* y la distribución de textos; sí en las obras y contenidos que en ese momento se consideraron “políticos”<sup>5</sup>.

Como ejemplos ubicados en la década del setenta, vamos a tomar dos programas pertenecientes a Bachilleratos orientados. En el primer caso, haremos referencia al programa de Literatura de quinto año del Bachillerato Especializado en Letras (1970). En ese documento, bajo el tema XVIII, encontramos “El teatro rioplatense del 900” que incluye, como lecturas obligatorias, dos obras de Florencio Sánchez: *Barranca abajo* y *En familia*. Nuevamente los representantes de ese teatro son, además del propio Sánchez, Laferrère y Payró, más allá del lugar destacado que se le otorga al primero.

Por otra parte, contamos con el *Programa de Lengua del Bachillerato con orientación docente*, correspondiente a 1974 y a quinto año. Con un principio de periodización absolutamente novedoso, dentro de la Unidad IV, que se denomina “Período de afirmación nacional”, se establece la lectura de una obra completa de

---

5 Con fecha 13 de abril de 1956 se sanciona el decreto número 6680, que modifica los planes y programas de estudio. El primer considerando del decreto sostiene “Que la Comisión Especial designada por el Ministerio de Educación ha expurgado los programas vigentes de todo el contenido político instituido por el régimen depuesto y ha distribuido las asignaturas de acuerdo con el tiempo disponible en cada curso [...]” (Ministerio de Educación y Justicia, s/f).

Florencio Sánchez. Lo peculiar está aquí conformado los autores que acompañan a Sánchez como dramaturgos paradigmáticos que representan a “América y el hombre americano” como temas centrales (tal es la descripción de la unidad): Roberto Arlt y Agustín Cuzzani. La obligatoriedad involucra también una obra de uno de los dos autores.

El recorrido que hemos trazado se cierra con la mirada a un programa que corresponde ya a la vuelta a la democracia. El documento de 1986 que establece los contenidos para Literatura de quinto año convoca a la figura de Sánchez en su Tema XII, bajo el título “El realismo y el naturalismo en el teatro y en la novela”. Esta nominación evoca programas anteriores, puntualmente los que pertenecen a la década del cincuenta: desde 1983 y aún en 1986 los lineamientos curriculares vigentes se atienen a los programas establecidos en 1956. Tenemos así la lectura obligatoria de *Barranca abajo* (texto completo) de Florencio Sánchez como única obra que se lee íntegramente en esa unidad.

Como cierre de esta sección podemos señalar que los programas de literatura en la educación secundaria, durante buena parte del siglo XX, han exhibido una presencia sostenida de Sánchez, particularmente como lectura obligatoria. Las obras seleccionadas varían entre escenas y obra completa, siendo la lectura de la esta última el modo privilegiado de abordaje que se propone mayoritariamente en los documentos curriculares. La obra seleccionada de modo prácticamente excluyente es *Barranca abajo*. A su vez, se ubica al autor en unidades temáticas vinculadas al realismo, al naturalismo, al teatro rioplatense o al teatro argentino. Esta fluctuación pone de relieve las distintas posibilidades de clasificación, pero, en el caso de las dos últimas categorías, instala la tensión entre lo regional y lo local/nacional: se ha dado en ocasiones una suerte de “apropiación” y una inclusión en el ámbito de la literatura argentina del autor uruguayo. Esto pone además de relieve su papel en la construcción de un “área rioplatense” del mapa literario escolar, donde su obra funciona como emblema de representación de lo local.

### **Florencio Sánchez en los libros de texto**

Los libros de texto nos ofrecen un valioso material para ampliar la mirada que ya fuimos construyendo a través de los programas. Con un frecuente apego a los documentos curriculares, los manuales de literatura suelen reproducir la estructura y los ejes organizativos de los lineamientos, pero suman otros elementos pensados para el procesamiento y la intervención didácticos: descripciones, contextualización, explicaciones, valoraciones y ponderaciones de distinto tipo.

En este sentido, tomaremos algunos autores y citas para dar cuenta de cómo estos manuales y libros de texto examinan la figura de Florencio Sánchez.

Iniciamos con una cita de Rodolfo Ragucci, que, en un libro de 1938 presenta así a Sánchez:

El teatro de Sánchez, al llevar a las tablas, con pinceladas realistas de toques enérgicos, los problemas humanos de actualidad, relegó al olvido las rancias producciones de ambiente gauchesco, que hasta entonces privaban. Recogió con fidelidad el habla propia de la casa humilde y del arrabal. Tuvo predilección por las piezas de tesis social; a menudo su escena, particularmente la primeriza, resbala hacia lo soez, y se transforma en cátedra de violencia, anarquía y rebelión contra los principios tradicionales, y de desahogo de su humor pesimista y brumoso a lo Ibsen [...] Juan Torrendel, más que con Ibsen, como sostiene el crítico madrileño Manuel Bueno, le encuentra afinidad con Tolstoi por “su crudeza en el diálogo, la brutalidad, a veces, en lo representado, lo gráfico de la fotografía de personajes y escenas, llegando siempre a una impresión intensísima y llevando a las tablas todo un medio, toda una clase, con la viveza y el colorido de la realidad, con la realidad misma” (p. 203).

Asimismo, en una serie de cuadros sinópticos de la producción literaria hispanoamericana que Ragucci presenta dentro de su volumen, caracteriza la producción de Sánchez del siguiente modo: “Instinto de observación, agudeza de sentir, destreza pictórica, enérgico realismo, reproducción fiel del habla popular y arrabalera. Tendencia social que a veces predica la rebeldía y la violencia. Pesimismo y crudeza” (p. 220). Como vemos, la producción de Sánchez se contrapone, en la imagen que Ragucci compone, a la producción del teatro gauchesco: una suerte de renovación frente a una poética “rancia”. La intromisión de lo que denomina “soez” y “violento” no deja de ser señalada, así como las genealogías que otros críticos han trazado: Ibsen y Tolstoi. Asimismo, frente a la inscripción en el realismo, se oscila entre la mirada laudatoria y crítica: crudeza, tendencia a la violencia, rebeldía, instinto de observación son algunas de las notas que se señalan en la dramaturgia de Sánchez.

Tomamos ahora un libro de Julio Noé, publicado en 1940. Allí, en el Capítulo XII, denominado “El teatro en el Río de la Plata” el autor explica:

Se inició en el teatro por innata vocación, porque sentía la necesidad de mover y hacer hablar a los personajes que había visto en sus andanzas por los campos y ciudades del Uruguay y de la Argentina [...] En 1903 se estrenó su primera obra, *M'hijo el doctor*, la cual, como hemos dicho, reveló su fuerte personalidad de dramaturgo. El mérito de esta obra no consiste, por cierto, en las ridículas teorías del mocito petulante y egoísta, sino en la verdad con que Sánchez reveló el ambiente campesino, falseado hasta entonces en muchas obras del teatro rioplatense [...] Estas [*Barranca abajo* y *La gringa*] son las obras mejor logradas de Sánchez, porque todo en ellas —personajes, idioma, argumento— es reflejo de la más auténtica realidad (pp. 756-757).

En la ponderación de Noé aparece lo que podríamos denominar el realismo como mérito. No se lo señala como una poética en la que un texto se inscribe o a la que adhiere por sus procedimientos de construcción: el realismo de Sánchez es un rasgo de calidad literaria/dramatúrgica, el mérito es la “verdad” con la que presentó el ambiente rural. El anterior “falseamiento” al que Noé hace mención apunta también a criticar el teatro gauchesco frente al cual la producción de Florencio Sánchez parece ofrecer una alternativa en buena medida popular pero libre de ciertos rasgos en los que la poética denostada abundaba.

Un libro de texto de larga pervivencia en las aulas ha sido, sin duda, el manual de Fermín Estrella Gutiérrez y Emilio Suárez Calimano, titulado *Historia de la Literatura Americana y Argentina con antología*. Su edición inicial es del año 1940; la edición que hemos consultado, de 1953. Esto nos indica que estos libros han circulado y se han utilizado durante décadas (en correlato también con la morosa y/o superficial modificación de programas oficiales) a veces con algunas correcciones y cambios y en otras ocasiones sin ninguna variante. En este manual dicen los autores:

Florencio Sánchez llevó a sus obras el mundo que le fue inmediato siguiendo el viejo aforismo que dice “el teatro consiste en prolongar sobre las tablas la realidad que nos rodea”, claro está que mediante el aderezo más o menos artístico e indispensable [...] La realidad fue el elemento vital de sus obras, que después, en la realización escénica, alió con sus preferencias ideológicas, la influencia libresca o la moda literaria. Saca, pues, el tema de la vida diaria y lo aprovecha en son de “prueba documental” para propiciar su tesis. El teatro ibseniano que rigió la escena internacional durante muchos años, está bien presente en la obra de Sánchez, y muy particularmente en *Los derechos de la salud* [...] Trajo Sánchez a nuestra escena el realismo, por un lado. Por otro sufrió las influencias de Ibsen, Bracco y Echegaray. Estuvo pues en una encrucijada. Fue un renovador. Enseñó a mirar la vida con atención y a retratarla con fidelidad, sacando a nuestro teatro de la imitación libresca o de lo trivial en que se debatía. El teatro de Florencio Sánchez [...] marca un periodo culminante de nuestra escena. Hasta hoy no tiene quien le iguale [...] (pp. 411-412).

En esta valoración el mérito del realismo se hace nuevamente presente. La realidad como insumo, un tipo particular de “documentalismo” caracteriza la producción del dramaturgo uruguayo. La figura de

Ibsen aparece nuevamente en el trazado de genealogías y la idea de un teatro de tesis se plantea como un rasgo fundamental de la obra. El papel renovador y superador del autor también reaparece: la superación no se da en relación con una poética particular sino con respecto lo acartonado y libresco y a lo trivial. Así, el acento recae sobre el carácter único y no equiparado hasta el momento de la producción dramática de Florencio Sánchez.

El prestigioso intelectual Roberto Giusti también dedicó sus esfuerzos a los planteamientos didácticos en torno a la literatura. En su manual dedicado a la literatura argentina e Hispanoamericana, publicado en 1947 no soslaya la presencia de Florencio Sánchez al que dedica, en el capítulo XI (“El teatro en el Río de la Plata”) las siguientes palabras:

Florencio Sánchez fue en el teatro rioplatense el dramaturgo de más lozana originalidad y mayor interés humano [...] Cuando se examina el desenvolvimiento de su teatro se lo ve elevarse del particularismo regional a la esfera del arte de ideas, de significación humana y apartarse del naturalismo que es mero calco de la realidad, para alcanzar una noble sencillez despojada de elementos accidentales y superfluos. En cuanto a la pericia escénica, Sánchez se superaba en cada obra [...]

No fue un excepcional creador de caracteres pero no ha tenido igual en nuestra escena en el arte de pintar ambientes y dibujar tipos [...]

“Para encontrar en todo el territorio americano —y no hablo solamente de los países de lengua española— un autor dramático que le sea comparable, es preciso llegar a nuestros días, hasta encontrar en los Estados Unidos a un Eugenio O’Neill” escribió el gran crítico español Enrique Díez Canedo en el prólogo al *Teatro Escogido de Sánchez* (p. 461, pp. 462-463).

Giusti parece hacer hincapié en la habilidad de construcción escénica del Sánchez, su creación de tipos (no de personajes complejos) y de ambientes. En la particular visión que presenta saluda con agrado la superación del naturalismo, al que califica de “mero calco”, juicio que involucra un reconocimiento al artificio y la convención como material artístico. No puede, a su vez, despojarse de la tentación de trazar comparaciones: aquí la relación que atribuye a Sánchez es con su contemporáneo, Eugene O’Neill

En 1968 aparece la primera edición de un manual que seguirá usándose en las aulas de literatura hasta entrada la década de los ochenta. Se trata del libro de texto de Carlos Loprete (utilizamos aquí la edición de 1975) referido a la literatura hispanoamericana y argentina. En su valoración de Florencio Sánchez, contenida en el capítulo X, “El realismo y el naturalismo”, señala Loprete:

Fue un escritor de creación rápida, casi febril, y desordenada [...] No se atuvo a normas académicas, pues su cultura era débil y, por otra parte, su temperamento individualista no se lo permitía. Escribía sobre los hechos que le entregaba la observación diaria de la vida, y nunca sobre asuntos leídos e investigados con erudición.

El contenido de su teatro se caracteriza por la simpatía hacia los humildes, aunque sin desprecio por los pudientes; poco contenido de ideas; una ética relativista e individualista: un enfrentamiento con los prejuicios establecidos y las normas convencionales de la sociedad; una filosofía fatalista ante la existencia humana, que casi siempre presenta teñida de dolor.

La crítica ha tratado en vano de encontrar influencias o imitaciones en su obra, pero no ha podido demostrarlas: Ibsen, Haptman [sic], Suderman [sic], etc. El punto de contacto con estos y otros autores europeos contemporáneos está en la presentación de psicologías conflictuales, el rechazo de las conveniencias sociales, la prédica en favor de los humildes, los desvalidos y los marginados. Pero no alcanzó la fuerza dramática ni tuvo tampoco el dominio de la técnica escénica de ellos (pp. 477-478).

La descripción de Loprete no soslaya su sesgo negativo. Los rasgos que atribuye a Sánchez son el repentismo y la improvisación, la ausencia de formación e investigación, el escaso contenido. Vemos, también, el rechazo de las genealogías que, en otros casos, emparentaban a Sánchez con grandes



exponentes del realismo. La inferioridad del autor uruguayo, por cierto, se establece en general frente a cualquier intento de comparación con autores europeos, desde la óptica de Loprete.

En franca contradicción con esta perspectiva, podemos leer la presentación que Alfredo Veiravé hace del dramaturgo. Si abordamos su volumen de *Literatura Hispanoamericana y Argentina*, editado por primera vez en 1973 y reeditado en numerosas ocasiones (nosotros consultamos la edición de 1993) encontramos las siguientes palabras referidas a Florencio Sánchez en el capítulo “La generación del 80. Realismo y naturalismo”:

Es el más importante dramaturgo del Río de la Plata. Nació en Montevideo en 1875 y murió en Milán en 1910. Su obra revela el genio de un autor original que ennobleció y enriqueció el teatro hispanoamericano del siglo XX. Su aporte es el de un reformador consciente y maduro que, a partir de *M'hijo el doctor*, se levanta con un programa revolucionario. Autodidacta, bohemio, intuitivo, tiene desde el principio una clara conciencia del valor estético de su teatro y traslada a la escena nacional seres de honda raíz psicológica tomados de la realidad (p. 201).

La posición que asume Veiravé otorga a Sánchez un lugar de privilegio como dramaturgo más importante del área rioplatense. Lo que para Loprete fuera objeto de crítica se torna aquí ponderación positiva: el carácter de “autodidacta, bohemio e intuitivo”, lejos de ser un disvalor, contribuye a delinear la figura del dramaturgo como un hábil e inteligente autor que supo construir una obra original y tener claridad sobre su función como escritor dramático.

Como cierre de este apartado, podríamos decir que el tratamiento que ofrecen los manuales escolares analizados privilegia la valoración y la caracterización general antes que el análisis textual o teórico. Los rasgos que más aparecen son: realismo, fidelidad al habla popular, crudeza, fuerza expresiva, e inclinación hacia la tesis social. A su vez, vemos que los críticos destacados lo alinean con influencias europeas o estadounidenses (Ibsen, Tolstoi, O'Neill) o lo consideran en su mayoría un renovador sin equivalente en América. En líneas generales, la figura construida es la del dramaturgo más importante del Río de la Plata, capaz de retratar ambientes y tipos humanos con autenticidad.

### **Florencio Sánchez en las colecciones escolares**

Para dar cuenta de la presencia de Florencio Sánchez en las colecciones escolares seleccionamos, como dijéramos con anterioridad, *GOLU* (de editorial Kapelusz) y *Leer y Crear* (de editorial Colihue). Ambas han tenido una cuantiosa circulación y han poblado las bibliotecas escolares durante varias décadas.<sup>6</sup>

Si bien en la presentación general ya anticipamos algunas características de estas colecciones, cabe aquí recordar que *GOLU* se plantea como una colección fuertemente apegada al concepto de clásico y al ámbito hispánico, en tanto *LjC* propone cierta apertura en relación con ambos aspectos. Esto redundo en que la colección de Colihue ha introducido paulatinamente autores y autoras no hispánicos, textos clasificables dentro del género literatura juvenil, antologías cuyo criterio de agrupación es la variable temática, entre otras novedades. No obstante, y a pesar de sus diferencias, en ambas colecciones está presente Florencio Sánchez.

En el caso de *GOLU*, de los treinta y cuatro volúmenes dedicados al teatro que hemos relevado, se ha publicado un total de veintiséis autores, en tanto la colección ha brindado varios títulos de algunos de ellos. Lope de Vega ha sido el más editado, con un total de cinco obras, siguiendo Florencio Sánchez y Federico García Lorca, ambos con cuatro obras incluidas en la colección. Tal como señalamos anteriormente, esta colección se caracteriza por adscribir al eje hispanista: entre los autores dramáticos publicados Florencio Sánchez es el único

---

6 Para un estudio del teatro en las colecciones escolares que aquí se mencionan, ver Fernández (2021).

autor latinoamericano no argentino que se ofrece en edición. Las obras editadas por Kapelusz son *Barranca abajo*, *La gringa*, *En familia* y *M'hijo el doctor*.

Mientras que los libros de texto se preocupaban por brindar un recorrido histórico más que la experiencia de lectura, ofreciendo, en sintonía con la prescripción curricular, fragmentos de obras, la pionera colección GOLU otorga, desde sus inicios, un lugar de centralidad al autor/la autora y al texto: se despliega un aparato crítico que pone el acento sobre distintos aspectos de la obra, del contexto y de su autor/a. Esto implica privilegiar la lectura, si bien modulada por una serie de elementos que la caracterizan como dispositivo didáctico.

En el marco de esta colección, las obras de Sánchez reciben el procesamiento didáctico a través de la construcción de una serie de paratextos que ofician de guía y que están firmados por relevantes figuras del campo de la crítica literaria o de la didáctica disciplinar al momento de la edición: Oscar Hermes Villordo, Mabel Manacorda de Rosetti, Rosa Palma de Carpinetti.

Las mismas obras de Sánchez que señalamos con anterioridad se publican en *Leer y Crear*. La variante de esta colección se encuentra en la inflexión del tratamiento didáctico y en los instrumentos de mediación que ofrece para la lectura. Los textos se ofrecen con introducciones y notas, pero también con propuestas de actividades para trabajar sobre ellos en la clase de literatura. También aquí el lugar de Florencio Sánchez es de privilegio: el autor más publicado por LyC es García Lorca, de quien se editan seis obras. Le sigue Sánchez, con cuatro obras, editadas en cuatro volúmenes.<sup>7</sup>

En suma, tanto *GOLU* como *Lync* han cumplido un papel fundamental en la transmisión y la enseñanza de la literatura y en la conformación del canon escolar. Al interior de estas colecciones, la figura de Florencio Sánchez se ha construido como la de un autor relevante. En ambos casos se ofrecen paratextos explicativos y un aparato crítico que consolida la imagen canonizada del autor. El énfasis, a su vez, está en la obra completa como objeto de estudio, reforzando la centralidad de Sánchez en la tradición escolar.

## Conclusiones

De la lectura conjunta de programas, manuales y colecciones se desprende que la figura de Sánchez se estabiliza como la del dramaturgo rioplatense por excelencia y como representante del realismo dramático. El canon escolar privilegia rasgos de “reflejo” de la realidad antes que problemas formales o experimentales, en tanto la apropiación escolar sintetiza dimensiones estéticas e ideológicas: Sánchez aparece como intérprete fiel del mundo popular y como renovador crítico, lo que legitima su lugar en un canon que busca conciliar tradición, nación y pedagogía.

El recorrido demuestra, además, que Florencio Sánchez ocupa un sitio persistente y central en el canon escolar argentino gracias a un conjunto de mediaciones estatales, editoriales y didácticas. La imagen autoral, reiterada a lo largo de un siglo, configura un recorte identitario del área rioplatense y consolida su valor como dramaturgo realista. El análisis aporta herramientas para reflexionar sobre los mecanismos de selección canónica, sobre la relación entre literatura escolar y literatura nacional, y sobre los modos de enseñar teatro en la escuela.

Finalmente, hemos de retornar, como cierre, a la idea de cartografía que evocamos en la introducción de este trabajo. Vemos que en el mapa didáctico-pedagógico de la literatura argentina Florencio Sánchez no aparece solamente como un autor incluido, sino como un punto de orientación que organiza lecturas, jerarquías y sentidos en torno al teatro y a la literatura rioplatense. Vemos como el mapa político se desdibuja, cómo la pertenencia de Sánchez al área rioplatense lo acerca a nuestra

---

<sup>7</sup> Hacemos esta aclaración dado que, en algún caso, dos obras breves de un autor ocupan un mismo volumen, como sucede, por ejemplo, con Conrado Nalé Roxlo.

territorialidad y a nuestra cultura. Porque los mapas literarios y teatrales no se superponen punto por punto con los mapas geográfico-políticos. Pensar su lugar en términos cartográficos permite, entonces, comprender el canon escolar no como un repertorio neutro, sino como un dispositivo que produce modos específicos de leer, enseñar y (re)significar la tradición literaria.

### Referencias bibliográficas

- BOMBINI, GUSTAVO, *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2004.
- BOURDIEU, PIERRE Y JEAN-CLAUDE PASSERON, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Texto revisado por: J. Melendres y M. Subirats, México, Fontamara, 1996.
- FERNÁNDEZ, GABRIELA, “Dentro y fuera de la escuela: dos colecciones literarias para jóvenes lectores”, *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, vol. 1, N. 1, Mar del Plata, Grupo de Investigaciones en Educación y Lenguaje, CELEHIS, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2015, pp. 70-91.
- FERNÁNDEZ, GABRIELA, “El teatro en el canon escolar: relevamiento y análisis de dos colecciones de libros”, en Cilento, Laura y Oscar Conde (coords.) *Textualidades alternativas. Casos de literaturas marginalizadas en la Argentina*, Buenos Aires, UNIPE Editorial Universitaria, 2021, pp. 81-114.
- FOUCAULT, MICHEL. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Versión española de Ulises Guinazú, México, Siglo XXI, 1998.
- FOWLER, ALASTAIR, “Género y canon literario”, Garrido Gallardo, M. A. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 198. pp. 95-127.
- MOUFFE, CHANTAL, *En torno a lo político*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- SÁNCHEZ CARBÓ, JOSÉ, *Mapa literario de identidades. Formas de (des)integrar el espacio en el relato hispanoamericano*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2018.

### Documentos oficiales

- MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACIÓN, ADMINISTRACIÓN NACIONAL DE EDUCACIÓN MEDIA Y SUPERIOR, *Bachillerato con orientación en Letras. Plan de estudios y programas. Quinto año*, 1970.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE LA NACIÓN, DIRECCIÓN GENERAL DE ENSEÑANZA SECUNDARIA, NORMAL Y ESPECIAL, *Planes y programas de estudio*, Buenos Aires, 1949.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE LA NACIÓN, DIRECCIÓN GENERAL DE ENSEÑANZA SECUNDARIA, NORMAL Y ESPECIAL, *Planes y programas de estudio*, Buenos Aires, 1953.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y JUSTICIA, CENTRO DE DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN EDUCATIVA, *Planes de estudio para la Enseñanza Media*, Buenos Aires, s/f.
- MINISTERIO DE JUSTICIA E INSTRUCCIÓN PÚBLICA, INSPECCIÓN GENERAL DE ENSEÑANZA, *Programa de Literatura para las escuelas normales, los colegios nacionales y los liceos de señoritas* (cuarto y quinto años), Buenos Aires, 1946.
- MINISTERIO DE JUSTICIA E INSTRUCCIÓN PÚBLICA, INSPECCIÓN GENERAL DE ENSEÑANZA, *Programa de Literatura para colegios nacionales y liceos de señoritas* (cuarto y quinto años), Buenos Aires, 1940.
- MINISTERIO DE JUSTICIA Y EDUCACIÓN DE LA NACIÓN. *Planes y programas de estudio para Establecimientos dependientes de la Dirección Nacional de Enseñanza Media del Ministerio de Justicia y Educación de la Nación Argentina, Quinto Año, Segundo Ciclo del Bachillerato*, Buenos Aires, Ediciones Goudelias, 1986.
- MINISTERIO DE JUSTICIA Y EDUCACIÓN DE LA NACIÓN. *Planes y programas de estudio. Quinto año*, Buenos Aires, Ediciones Goudelias.
- OYUELA, CALIXTO, *Programa de literatura española y de los estados hispanoamericanos*, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma, 1884.

## Libros de texto

- ESTRELLA GUTIÉRREZ, FERMÍN Y EMILIO SUÁREZ CALIMANO, *Historia de la literatura hispanoamericana y argentina con antología*, Buenos Aires, Kapelusz, 1940.
- GIUSTI, ROBERTO F., *Lecciones de literatura argentina e hispanoamericana y antología*, Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía, 1947.
- NOÉ, JULIO, *Curso y antología de literatura Hispano-Americana y especialmente Argentina*, Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía, 1940.
- LOPRETE, CARLOS ALBERTO, *Literatura argentina e hispanoamericana*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1975.
- RAGUCCI, RODOLFO, *Cumbres del idioma. Antología escolar de poetas y prosadores españoles e hispanoamericanos* (Tomo II, América Española), Rosario, Editorial Apis, 1938.
- VEIRAVÉ, ALFREDO, *Literatura Hispanoamericana y Argentina*, Buenos Aires, Kapelusz, 1993.

## Colecciones escolares

### GOLU

- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Barranca abajo*, estudio preliminar y notas de Oscar Hermes Villordo, Buenos Aires, Kapelusz, 1974.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *La gringa*, estudio preliminar y notas de Mabel V. Manacorda de Rosetti y Rosa Palma de Carpinetti, Buenos Aires, Kapelusz, 1967.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *M'hijo el doctor*, estudio preliminar y notas de Mabel V. Manacorda de Rosetti y Rosa Palma de Carpinetti, Buenos Aires, Kapelusz, 1993.

### LjC

- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Barranca abajo*, introducción, notas y propuestas de trabajo de María Nélica Riccetto, Buenos Aires, Colihue, 2007.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *En familia*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Rosemarie G. de Armando, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *La gringa*, prólogo, notas y propuestas de trabajo de Silka Freire, Buenos Aires, Colihue, 2007.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *M'hijo el doctor*, póslogo, notas y propuestas de trabajo de César Álvarez Pérez, María Esther Mayor y Norma Manzzini, Buenos Aires, Colihue, 2015.

# TEMPORALIDAD Y DESARROLLO DE CARÁCTER EN *LA GRINGA Y BARRANCA ABAJO*

Tomás Fernández  
UBA-Conicet  
[tomas.fernandez@conicet.gov.ar](mailto:tomas.fernandez@conicet.gov.ar)

Esta contribución aborda los tipos de relación posible entre tiempo y carácter en dos obras de Florencio Sánchez (1875-1910). Comienza postulando que un paso sustancial de tiempo suele ser instrumental para representar un desarrollo o una revelación plena de carácter. El teatro clásico, con sus restricciones temporales, no se prestaba al desarrollo de carácter. Sin embargo, argumentaré, tampoco la novela griega tardoantigua, pese a que sus tramas abarcaban años enteros, se detuvieron específicamente en la evolución de una personalidad. Menciono este género relativamente poco leído en la actualidad para dejar asentada, por contraste, una verdad evidente: si bien cierto desarrollo de carácter como el del *Bildungsroman* es paralelo a un considerable paso de tiempo, los años que transcurren, por sí solos, no acompañan necesariamente un cambio.

Esta contribución abordará los siguientes temas: 2) la llamada “unidad de tiempo”; 3) tres puntos clave de la dinámica temporal: el paso bajo silencio de períodos considerables de tiempo, el modo de presentar una prehistoria anterior al inicio de la trama principal y el uso activo de segundos planos invisibles); 4) el quiebre de la linealidad cronológica para lograr efectos de curiosidad; 5-6) la diferencia entre personajes que cambian con el tiempo y aquellos que no lo hacen; 7) el cambio de un carácter individual; 8) el cambio de uno social; 9) las conclusiones.

## ¿Unidad de tiempo?

Se sabe que el teatro neoclásico francés defendía la unidad de tiempo. También que los manuales renacentistas italianos hacían remontar dicha unidad, junto con la de espacio y acción, a Aristóteles. La fuente que alegan es el capítulo VI de la *Poética*, donde el filósofo, efectivamente, señala que la tragedia suele no exceder, o no en mucho, una revolución del sol, es decir, un día. En las tragedias más antiguas es habitual que esto no se cumpla. Pueden transcurrir varios días o quizá incluso meses entre episodios. Pero esto no suele ser subrayado; el factor “tiempo transcurrido” no es en sí mismo esencial para la trama (Grubb Kent, 1966, p. 52).

Vale la pena señalar, de todos modos, que el pasaje de un lapso limitado no equivale a “unidad de tiempo”. Un lapso breve puede estar fragmentado de modo tal que no exista unidad alguna, como sucede, precisamente, en el sainete de Sánchez *La gente honesta* (1902). En él no transcurren más de doce horas. Sin embargo, existe un salto permanente entre esferas de temporalidad casi autónoma. Hay aquí restricción en la extensión, no unidad de tiempo.<sup>1</sup> En efecto, para que pueda considerársela *unidad* debe ir acompañada, al menos, de alguna unidad de espacio, de tema, de acción, o poner en relación los mismos personajes.<sup>2</sup> El mero transcurrir, durante el mismo día, de eventos que no impactan entre sí, no

---

<sup>1</sup> Dentro de las obras con “unidad de tiempo”, podríamos diferenciar las que transcurren en tiempo real, cuando el tiempo del auditorio coincide con el transcurrido en el mundo dramático, y las de duración menos limitada. Ejemplos de unidad temporal estricta aparecen en *Huis clos* (1944) de J.-P. Sartre o en *Who is Afraid of Virginia Woolf?* (1962) de E. Albee. En estas obras, es más sencillo lograr una unidad de tiempo estricta, pero no siempre una obra que transcurra en tiempo real tendrá unidad temporal estricta (no la tendrá, por ejemplo, si alterna al azar entre subramas simultáneas cuyas temporalidades no tienen ningún lazo sustancial).

<sup>2</sup> Trissino, posiblemente el primero en detenerse en la unidad de tiempo (Friedland, 1911, p. 60), observaba ya, como recuerda Benjamin (2012, p. 96), que “la unidad de tiempo solo tiene validez estética si va acompañada también de la de acción”. Evidentemente, si bien no puede haber unidad de tiempo cuando transcurren grandes períodos de tiempo, el hecho de que el período transcurrido sea escaso no habilita a postular una unidad de tiempo.

provee de “unidad” de tiempo. Ni siquiera puede, en rigor, postularse la simultaneidad entre eventos situados a una distancia insalvable, en términos de la trama, ya que lo que no se toca, narrativa y dramáticamente, se halla infinitamente lejos.

El teatro barroco suele no respetar la restricción temporal recomendada por los teóricos renacentistas. Un ejemplo extremo es *The Winter's Tale* de Shakespeare. Al comienzo del cuarto acto, aparece nada menos que el Tiempo en escena, y pide que no se tome a mal si pasa dieciséis años bajo silencio (*Impute it not a crime / To me or my swift passage that I slide / O'er sixteen years, and leave the growth untried / Of that wide gap [...]*, IV.1. pp. 6-9).<sup>3</sup>

A menudo, las obras de tiempo limitado apuntan al efecto final en línea más recta. Esa es la primera posibilidad, que podemos llamar sofoclea, y que pone en escena una unidad de tiempo fuerte. La segunda es que se trate de un recorte más o menos arbitrario de una serie de sucesos en un lugar y un tiempo (*tranche de vie* o *slice of life*). En la producción de Sánchez, este es el caso con *La gente honesta*, con restricción de tiempo transcurrido pero sin unidad de tiempo.

Las obras de tiempo extendido, como *The Winter's Tale*, suelen acercarse a su final a través de meandros por las personalidades, las atmósferas, los cambios históricos y sociales, etc. La tragedia ática más estricta témporo-causalmente se asemeja al cuento clásico. También este suele recurrir a un tiempo limitado y a una trama compacta y cerrada. Muchas obras de Shakespeare, en cambio, son novelescas, por su extensión y carácter abierto. En particular, sus tetralogías históricas abarcan cambios sustanciales en el pueblo inglés a lo largo de las décadas. Desde luego, nada comparable sucede con la tragedia griega.

La limitación temporal no caracteriza a las tragedias y comedias más elaboradas de Florencio Sánchez, quien en este punto se halla más cerca de Shakespeare. En ambos autores, y a diferencia de lo que sucede con los griegos, el paso del tiempo *en escena* es un factor esencial. Este paso del tiempo se manifiesta en parte a través de la revelación o desarrollo de carácter, sea este individual o social. Antes de abordar el tema, presentaré brevemente otros aspectos centrales en la temporalidad del teatro de Sánchez.

### **Elipsis - prehistoria - segundo plano oculto al auditorio**

Un ejemplo claro de elipsis de un período sustancial se verifica en *Barranca abajo*. Entre el segundo y el tercer acto fallece Robustiana, la hija del protagonista. La elisión temporal es explícita. Un personaje bastante antipático, Martiniana, señala que la muerte sucedió hace “como veinte días” (Sánchez, 1946, p. 171). Agrega que los accesos violentos de la enfermedad duraron “ocho días o nueve y se jué en sangre por la boca” (p. 171). Verosímelmente, ese proceso final comienza apenas después del segundo acto, donde Robustiana ya parece muy desmejorada a causa de su tuberculosis. Entre ambos actos, por ende, pasa un mes.

En *La gringa* transcurre aún más tiempo. En el segundo acto se señala que “el viejo [Nicola] tenía los papelitos, y le ganó el asunto en juez [al criollo Cantalicio]” (Sánchez, 1946, p. 29).<sup>4</sup> En el primer acto esos papeles, con los que Nicola obtiene la propiedad de la chacra de Cantalicio, debido a una deuda impaga que el criollo tenía con él, no se han hecho valer todavía. Entre los actos, por ende, transcurren semanas o meses. El tercer acto de la misma obra comienza con la indicación (en didascalia): “Dos años después”. Es el típico caso que no podría señalarse de este modo en el teatro clásico, donde no hay

---

<sup>3</sup> Noventa años antes de la publicación de *The Winter's Tale* (1623), Agostino Ricchi declaraba en su prólogo a *Tre tiranni* (1533) que la unidad de tiempo no le preocupaba: iba a superar, afirmaba, sin inconvenientes las veinticuatro horas de acción, y llegaría sin problemas incluso al año; Friedland, 1911, p. 61.

<sup>4</sup> De ahora en más, todas las referencias a las obras de Sánchez serán únicamente por número de página.

didascalías. Pero incluso aquí la indicación es casi redundante; solo precisa algo que podría inferirse de los diálogos. Ellos evidencian un paso apreciable de tiempo, si bien sería dudoso cuánto exactamente. La tragedia griega clásica tiene dos diferencias sensibles con la épica homérica en su aspecto temporal. La primera es que cuenta con una “prehistoria” cuyos efectos se manifiestan en la historia principal. En *Antígona*, por ejemplo, el edicto de Creonte que impide enterrar a Polinices es anterior a la reunión entre la protagonista y su hermana Ismene con que se inicia la obra; el edicto es imprescindible para comprender lo que sucede en escena. En Homero, en cambio, no hay causas anteriores al inicio del relato principal que deban cubrirse retroactivamente por boca de los personajes o del aedo para hacer comprensible ese mismo relato. La manzana de la discordia, el juicio de Paris, el rapto de Helena, etc., no son parte esencial de la trama que se inicia con la ira de Aquileo y concluye con el entierro de Héctor, del que se ocupa la *Iliada*. Los antecedentes son un componente necesario del *ciclo* en el que el episodio se inserta, pero no del *relato* puntual, que transcurre, agregamos, linealmente, salvo en las analepsis que remiten a momentos anteriores al inicio del relato principal o en las recapitulaciones de información ya conocida. Por tal motivo, el inicio *in medias res* de la *Iliada* es tan diverso del de *Antígona*. En el trágico, la prehistoria es parte integrante del episodio mismo que se representa. En Homero, no hay prehistoria propiamente dicha más que para el ciclo épico; el relato puntual de la ira de Aquileo y sus consecuencias funestas empieza en el comienzo, y no en un segundo punto cuyo antecedente deba reponerse (Fernández, 2025).

Sánchez, desde luego, se acerca a Sófocles antes que a Homero. En su obra es frecuente una prehistoria activa y con efectos visibles en la historia primaria. En *Barranca abajo*, Martiniana menciona al pasar la desgracia de don Zoilo de “perder el campo en que ha trabajado toda la vida y la hacienda y todo” (p. 124); Zoilo da más detalles sobre el tema frente a Juan Luis, el actual propietario, en particular sobre un “pleito de revindicación [sic]” (p. 142-143); no interesa tanto qué sucedió, solo que el campo se perdió sin culpa alguna por parte de Zoilo. Cantalicio, en *La gringa*, pierde su propiedad por una deuda impaga; se lo debe, al menos hasta cierto punto, a sí mismo. Zoilo pierde su propiedad por algo que parece un hecho de Dios: no parece tener ninguna culpa.<sup>5</sup> Martiniana también alude a los ilegítimos amores de Prudencia, hija de Zoilo, con Juan Luis (p. 125), que serán clave para el desarrollo de la trama: para que Zoilo decida irse con su familia del campo en el primer acto y también para que su mujer, su cuñada y su hija lo dejen en el tercer acto. En *La gringa*, la deuda de Cantalicio, que devendrá en la pérdida de su chacra, es anunciada por su mismo protagonista. “Lo has visto al gringo”, dice Cantalicio en el primer acto. “Míralo qué contento. Ha husmeado que no le traigo la plata” (p. 17). El intercambio en el inicio de ese mismo primer acto entre Próspero, hijo de Cantalicio, y Victoria, hija de Nicola, sugiere que se tienen simpatías sentimentales desde antes. En particular, Próspero le da “un ruidoso beso” (p. 9), y Victoria, si bien simula enojarse, se halla en realidad feliz.

Otra diferencia clave entre la dinámica temporal homérica y la trágica se relaciona con las acciones en un segundo plano invisible para el auditorio. Un ejemplo de Sófocles: durante el estásimo IV de *Edipo rey*, Yocasta se suicida sin que el auditorio lo sepa. Solo en el éxodo se comunica el suceso. En Homero, ningún episodio relevante para la trama ocurre a espaldas del auditorio. Los trágicos suelen utilizar los momentos corales para estos eventos subterráneos. Los dramaturgos modernos, el corte entre actos. Un ejemplo de Sánchez: la ya referida muerte de Robustiana, acaecida entre el segundo y el tercer acto. En ocasiones sucede de otro modo, ciertamente. La subtrama invisible puede ser contemporánea a un suceso, o al menos una situación, que se lleva a cabo en escena y no entre actos. Un ejemplo del tercer

---

<sup>5</sup> Imaginemos cómo habría puesto el acento sobre la cuestión monetaria y procedimental un Balzac o un Faulkner, resaltando que se hizo un pagaré, que no se contestó a un protesto, etc. Este tipo de historia económica y social no le interesaba a Sánchez en estos detalles técnicos, pero sí en los vaivenes de los capitales (terratenientes, sociales, etc.).

acto de *La gringa*: en un momento Cantalicio se retira de escena “casi corriendo” (p. 49). Nicola, que permanece frente al ombú, se pregunta cuándo talarán del todo “esa porquería”, ese “árbol criollo que no sirve ni pa’ leña” (p. 51). Entretanto, Cantalicio cae del caballo. Pronto el constructor informa que el animal, “al pasar junto a la máquina [...] dió una espantada y lo arrojó lejos” (p. 54). Entre el tercer y el cuarto acto hay una elipsis considerable. Pronto vemos a Cantalicio “con el brazo amputado” (p. 58), según la didascalia. Notemos que aquí no es el diálogo sino el mismo cuerpo del actor, sin brazo, el que muestra la acción no sucedida en primer plano al auditorio.

El ocultamiento seguido de revelación corpórea no aparece en la épica o la tragedia clásica. Este ocultamiento parece correlativo a dos elipsis semejantes en *La gringa*. Ambas tienen que ver, en parte, con la voluntad de inspirar curiosidad.

## Curiosidad

En el tercer acto, Victoria la dice a Cantalicio al oído algo que su “risa” y “vergüenza” no le permiten pronunciar en voz alta (*La gringa*, p. 63). Pronto nos enteramos de que espera un hijo de Próspero. La preterición tiene que ver con los buenos modales, las formas, la autocensura, el decoro. Pero simultáneamente hace que el auditorio se ubique en el extremo de la silla tratando de descubrir qué le oculta el personaje. Otra elipsis, artificiosa y efectiva, aparece en el primer acto de esta misma obra. Rosina, una “chica de 10 o 12 años”, oculta su mano izquierda y pide prestada a un peón su navaja. Enseguida muestra su mano ensangrentada y hurga en ella con la navaja. Solo luego nos enteramos de que quiere sacarse una astilla (p. 11-12). Este tipo de elipsis efectista y simpática puede producir entusiasmos variados en un público, si se la realiza con talento. Tiene que ver, *mutatis mutandis*, con ciertos equívocos de la comedia ática, la farsa, el entremés o el sainete; no es típica de los géneros serios y elevados. Nada casualmente, no hay ejemplos comparables en *Barranca abajo*. Esto me parece una prueba suplementaria, por si hacía falta alguna, del seguro manejo por parte de Sánchez de las convenciones de cada género y subgénero, acordes a las expectativas de un auditorio dado.

En *Barranca abajo*, de todas formas, sí hay elipsis no homéricas, pero de otro orden.<sup>6</sup> La primera es menor. Martiniana refiere que se topó con Zoilo y este “ni las güenas tardes me quiso dar” (p. 124). Lo crucial aquí es que ya se anticipa, mediante el relato de una omisión, la antipatía entre Zoilo y Martiniana. La segunda es más compleja. En el segundo acto, llega un sargento para detener a Zoilo. Le preguntan por los motivos que tiene para llevarlo. Él responde: “Decían que una denuncia de un vecino” (p. 163). Esto es una falsedad. En verdad, Martiniana y Rudecinda, cuñada de Nicola, querían al hombre fuera de la finca para regresar en secreto a lo de Juan Luis. Este plan se ve frustrado por la inesperada muerte de Robustiana (p. 169-170). La función de la elipsis, aquí, tal vez no sea tanto inspirar curiosidad (ya que no se sugiere la existencia de un bache de curiosidad que deba ser cubierto) como mostrar, de manera compacta y económica, que existen fuerzas urdiendo planes en secreto, no solo a espaldas de Nicola, sino también del auditorio. La frustración y desengaño, al enterarse, es compartida por Nicola y el auditorio, y hace crecer la empatía hacia el anciano.

Este recorrido por la dinámica temporal de Sánchez tiene como objeto preparar el camino para abordar su técnica de caracterización. En lo que sigue, me detendré en la relación entre paso de tiempo y desarrollo o revelación de carácter. Antes de eso, sin embargo, quisiera subrayar que la dinámica temporal de Sánchez, con su abundancia de elipsis y segundos planos secretos, se presta para las sorpresas al momento de revelar una personalidad. En efecto, y al contrario de lo que sucede con Homero, un personaje puede en él tomar un rumbo inesperado, según motivaciones o rasgos de la

---

<sup>6</sup> Homero no elide funciones cardinales en su posición correspondiente en una cronología lineal ni tampoco, en líneas generales, catálisis, salvo que estas remitan a momentos anteriores al inicio del relato principal.



personalidad de los que, hasta ese momento, no se había dado información al auditorio. Esta mayor indeterminación de los caracteres potenciales da una gran riqueza a su potencial de caracterización.

### **Tiempo y desarrollo de carácter**

En *La gringa y Barranca abajo* transcurre un tiempo considerable. También ocurren fuera de escena eventos anteriores y simultáneos al presente escénico, necesarios para la trama. Esta sutileza compositiva tiene su correlato en la construcción de los personajes. No voy a detenerme en dos aspectos cruciales de la caracterización dramática, a saber, la complejidad, correlativa a la capacidad de mantener contradicciones legítimas sin aplastarlas, y la riqueza de la vida interior. Solo voy a abordar la evolución, o no, de una personalidad.

Comienzo por enunciar mi convicción de que en la literatura clásica, incluida la tragedia, no hay un solo cambio de personalidad tan motivado y evidente como el de *El rey león*, la película de Disney (1994). Aquileo o Edipo, en este sentido, evolucionan menos que Simba. El joven león, en efecto, es al principio desobediente, crédulo, manipulable, dependiente. Luego, tras un período de crecimiento, se ve afectado por la ira y la indecisión; este es su momento más hamletiano. Al final es sereno, valiente y piadoso. Los cambios internos son graduales y tienen un correlato seguro y efectivo en eventos del mundo narrativo. No hay nada comparable en el mundo griego. Desde luego, esto no consiste en un defecto del relato o el drama clásico. La evolución de un carácter no es en sí misma un logro estético. Todos los manuales actuales de guion la recomiendan y es muy fácil de lograr. Los manuales (tácitos) clásicos, medievales y renacentistas no incluían ninguna receta simplista y efectista sobre el desarrollo del carácter. Sin duda es vano buscar un desarrollo de carácter en estas obras, por considerarlo una constante universal de valor estético.

Por eso me opongo a denominar “dinámicos” a personajes que evolucionan en el tiempo y “estáticos” a quienes no lo hacen. Esas etiquetas parecen sugerir que los segundos son irremediablemente pobres y los primeros más logrados, algo que la literatura universal, no solo la clásica, desmiente. El desarrollo o evolución de carácter no tiene ningún valor estético intrínseco. No define en nada el talento técnico de un autor. En particular, en la literatura clásica, la evolución de carácter no es un principio narrativo productivo y repetido. Sin embargo, por dar el ejemplo más conocido, el protagonista de *Edipo rey* no es el mismo al inicio que al final de la obra. ¿Cómo puede explicarse esto sin postular una evolución de carácter? La respuesta es sencilla. El personaje toma conciencia de su realidad. Esta autoconciencia, que determina una actitud diferente, no debe confundirse con evolución de carácter, por más que tenga puntos en común con ella. Se liga más a actuar de modo diferente por un cambio de circunstancia.

### **Ejemplos en otros ámbitos**

Quisiera dar un ejemplo biográfico-novelesco local: en el inicio de *Juan Moreira* (1879-1880) de Eduardo Gutiérrez, el héroe es un paisano tranquilo y respetuoso de la ley. Casi de un día para el otro se convierte en bandido, asesino, jugador y borracho, luego también en tramposo y frecuentador de prostíbulos. La motivación de todo esto es un cambio de circunstancia externa. El teniente alcalde lo incomodó por motivos injustos (codiciaba a su mujer Vicenta Andrea). Moreira debió matarlo y huir. Gutiérrez podría haber compuesto, a partir de ese cambio fundacional de circunstancias, un detallado *bandit's progress*. No lo hizo. Estaba más interesado en mostrar la vida del gaucho y acumular anécdotas pintorescas. En su estado actual, la obra muestra el estado inicial de Moreira, las ofensas sufridas, la respuesta inevitable y la nueva vida al margen de la ley para alguien que conservaba, en líneas generales, el mismo carácter. Desde luego, este se manifiesta de modo diverso en circunstancias modificadas. Pero esto no implica que el carácter mismo haya cambiado. En el Moreira de Gutiérrez (y, en mi lectura,

también en Edipo) no hay cambio de carácter sino un antes y un después frente a una circunstancia que rápidamente impacta sobre los hábitos, la interioridad, la actitud hacia uno mismo, etc. El carácter empieza a manifestarse de modo muy distinto.

La línea entre revelación y evolución de carácter suele ser delgada y lábil. Un solo hecho puede considerarse el foco que ordena una vida. Según la famosa formulación de Borges en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (1957: pp. 53-58), se relaciona con “el momento en que un hombre sabe para siempre quién es”. Agustín al conocer a Dios, Dostoievski frente al pelotón de fusilamiento, Edipo al descubrir su historia secreta, Aquileo al comprender que ha ocasionado la muerte de Patroclo. En todos estos casos hay una revelación, un punto de giro. Estos pueden ser correlativos, o no, de un cambio posterior de carácter. En cualquier caso, este solo se puede advertir y poner a prueba con el tiempo. Si Edipo cambia sustancialmente, esto no se manifiesta en *Edipo rey*. Allí se esfuman las condiciones de posibilidad de su soberbia, violencia, etc.; no es verdad que el personaje renuncie a ellas, simplemente ya le resulta imposible mantenerlas. Si las deja atrás, esto no se debe necesariamente a un desarrollo. Este, en todo caso, se aprecia solo en *Edipo en Colono*.

Para que se verifique un cambio de carácter en sentido pleno, un cierto número de circunstancias ocurridas a lo largo del tiempo, típicamente, deberían dejar una huella duradera en el personaje. Esa huella, normalmente, afecta su interioridad, no solo su conducta exterior. En las apariciones plenas de la evolución de carácter, la huella de los eventos toma una forma más o menos individualista. No se trata del simple adaptarse a una exigencia social estereotipada, como en el rito de paso que sufre Telémaco al convertirse en un joven adulto. Un desarrollo de carácter tal no conoció una expresión repetida y productiva en la Antigüedad.

### Ausencia de cambio individual de carácter

Un fogonazo brutal de autoconciencia es típico en la tragedia clásica. Un ejemplo aparece en *Alkestis* de Eurípides. Admeto, marido de la mujer que da nombre a la obra, permite que ella muera para lograr su propia supervivencia. No anticipó que esto le causaría un dolor desmesurado. Exclama en su luto: “tarde comprendo” (ἄρτι μὲν θάνω, 940, Diggle, 1984). Así deja entrever que habría preferido morir él, de haber previsto el sufrimiento intolerable. En el tercer acto de *Barranca abajo* hay un parlamento idéntico al de Admeto. La mujer de don Zoilo, Dolores, no quiere abandonar a su marido. Dice “¡Ahora lo comprendo!” (p. 176): advierte la nobleza de su marido, su bondad, su pureza, acompañada de cierta tozudez que será su ruina. Comprende que es un hombre valioso y no quiere abandonarlo. Sin embargo, cuando Zoilo le pide que se marche de todos modos, ella obedece de inmediato. Es dudoso si realmente “ahora lo comprende” o si se trata de una manifestación de buenos sentimientos para autoexculparse, como la que también, tal vez, podríamos asignarle a Admeto.

En el astuto teatro de Florencio Sánchez, la gente que ha cometido una mala acción se arrepiente al ser desenmascarada, por sentimiento verdadero o por conveniencia. Ernesto, en *La gente honesta*, termina pidiéndole perdón a su mujer, luego de haber declarado que todos los maridos son infieles por un motivo u otro.<sup>7</sup> Su arrepentimiento puede ser sincero pero seguramente no es profundo. Su compañero de juergas, Adolfo, encuentra la solución de sus cuitas imitándolo: “Me arranco los pelos; grito, lloro y

---

7 Adolfo: “¿Por qué engañas tú a Luisa?”; Ernesto: “Porque es una santa, porque no me da celos, porque me tolera sin protestar todas mis calaveradas... Por eso la engaño.” Adolfo: “De modo que si fuera una arpía le guardarías fidelidad.” Ernesto: “No, entonces la engañaría por insoportable, por fastidiosa, por mala... ¡El mundo es así!...”. Las mujeres tienen una visión igualmente cínica, internalizada desde la perspectiva de la víctima. Luisa: “¡Todos los maridos son iguales! ¿Para qué se casarán?” Adela: “¿Para qué?... ¡Para eso, para farrear con más libertad!”. Toda la moralidad está en las mujeres ‘decentes’. El precio que pagan los maridos y las mujeres ‘indecentes’ por cumplir su deseo es la inmoralidad. Este sainete es un “por ejemplo” sobre el tema.

pateo como ese farsante de Ernesto y me convierto en el hombre más bueno del mundo”. Posiblemente Dolores no esté tan lejos de Ernesto. No hay aquí cambio de carácter. Lo curioso es que tal vez ni siquiera haya un darse cuenta verdadero sino simple oportunismo.

Me parece notable la equivalencia simbólica, traslaticia, entre esta frase de Dolores, quizá falsa, que sin embargo la pinta de cuerpo entero, “ahora lo comprendo”, y el modo en que don Zoilo termina por tomar conciencia de su situación desesperada. Ya le sacaron todo, hasta el apellido y la honra. “Y cuando ese disgraciao, cuando ese viejo Zoilo [...] resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo. ¡No se mate, que la vida es buena!” (p. 180), dice. Así denuncia a la vez la desgracia y la hipocresía. Su hija querida ha muerto. No le queda más solución que el suicidio, y el fiel Aniceto lo sabe. Por eso, tal vez, no es muy firme al desaconsejárselo. Porque ya es inevitable. Desde hace tiempo Zoilo venía notando que no hay salida. En el primer acto ya había perdido todo; era un hombre agrio y amargado, bastante pasivo. En el segundo acto, cuando mueren sus animales, observa: “Si fuera mío el campo, ya le habría prendido fuego” (p. 149). En ese momento hay esperanza, al menos por su hija Robustiana. En el tercer acto ella ha muerto. La caída es inevitable, precisamente porque ya no vale la pena resistirla. En esto, su final es típico del héroe trágico.

Un nido de hornero lo estorba para colgar la sogá de la que va a ahorcarse: “¡Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pájaro!”, señala Zoilo. Poco antes, Martiniana se burla de su hogar, observándole a Prudencia: “Mejor han hecho su casa aquellos horneritos, en el mojinete [que don Zoilo]” (p. 170). El mecanismo de equivalencias simbólicas es perfecto: Martiniana y Zoilo observan el nido del hornero y lo comparan con la casa, metáfora de la familia. Martiniana, cruel y vulgar, se burla de la miseria de un viejo acabado. Zoilo, tierno y delicado, lamenta lo efímero de las cosas humanas. Hasta las de los pájaros duran más. Pero si volvemos a la pregunta sobre evolución de carácter, sigue pareciendo que aquí no hay ninguna. Hay algo mucho más delicado: la manifestación sutil en los meandros, a través de los objetos y situaciones, de cualidades ocultas y en ocasiones disimuladas. Don Zoilo no evoluciona, sino que manifiesta su personalidad. Esto me parece un acierto estético, dramático y psicológico. La obligación de evolución de carácter no es más que un procedimiento para construir caracteres. El gran teatro puede prescindir de él.

### **Cambio social de carácter**

¿Qué sucede en *La gringa*? Los candidatos a cambio de carácter deben analizarse, en esta obra, colectivamente. Aquí se traza una evolución no de carácter sino de época o, mejor dicho, una evolución de carácter no individual sino social. Asistimos a un cambio de tablero en la provincia de Santa Fe, que sirve para representar todo el interior argentino. Un momento histórico puntual permite atisbar el antes y el después. Nicola y Cantalicio, los grandes antagonistas, cambian poco y nada. Son bastante arquetípicos, el uno como piamontés emprendedor, avaro, frío, el segundo como criollo conservador y apocado. Uno representa el nuevo sistema económico y social, el otro un pasado idealizado e insostenible. Son la primera generación, que representa el pasado. El gringo y el criollo, Nicola y Cantalicio, hablan lenguas distintas en todo sentido. Habitan mundos intraducibles e inconmensurables. La historia de *La gringa* sobre esta lucha sin cuartel puede resumirse así: llega a la Argentina el inmigrante emprendedor. Primero es un contrincante temible para el criollo (en el primer acto) y luego se convierte en el claro vencedor (a partir del segundo acto, donde al criollo no le queda más que la honra). Criollo y gringo no pueden entenderse. Poco importa. Como veremos, ya en la obra se vuelven prescindibles, y no de cualquier modo. Se vuelven específicamente obsoletos.

Los integrantes de la segunda generación pueden atraerse. Victoria y Próspero, hijos de Nicola y de Cantalicio, respectivamente, no heredan la hostilidad de sus padres. Pero solo el hijo de ambos —la

tercera generación— será criollo y gringo a la vez: “de ahí va a salir la raza fuerte del porvenir”, según observa un personaje en el final (p. 66). Esta es la moraleja optimista que recorre el final de la obra. Aunque apenas la tercera generación superará las contradicciones, la primera puede entender mejor a los representantes de la segunda que a los de su misma generación. Cantalicio acepta humanamente a la hija de Nicola, que ya no es gringa ni enemiga. El otro hijo del gringo, por su parte, es la modernidad más culta, dotada de un capital simbólico explícito; como antes “m’hijo el doctor”, aquí aparece “m’hijo l’ingeniere”.

La evolución de carácter, muy real y perceptible, se verifica en un sujeto colectivo, cuyos elementos individuales van cambiando de peso e importancia relativa sin cambiar en sí mismos. El tablero donde los individuos compiten se modifica vistosamente. Los individuos, en cambio, permanecen como al principio. Esta es su modesta tragedia. Cantalicio, fiel a sí mismo y obstinado, no corre parejo a un mundo que cambia y pronto queda fuera de carrera. A Nicola le pasa algo semejante, aunque menos terrible, porque conserva las llaves del capital financiero. Igualmente, pronto lo dejará obsoleto su hijo Horacio, que no lo considera un par. La redención provendrá de la amalgama real, que solo puede concretarse en la tercera generación.

El procedimiento para trazar una evolución de carácter social resulta semejante, en sus líneas generales, al de las tetralogías históricas de Shakespeare. En ellas se modifica un sujeto colectivo, el pueblo inglés, y en particular la nobleza. Incluso los personajes más cruciales, como el príncipe Hal, cambian proporcionalmente menos que su entorno.<sup>8</sup> Con este antecedente en mente, si se toma como personaje colectivo a dos o tres generaciones, divididas por su origen y temperamento, sí hay evolución de carácter en *La gringa*. Quien se modifica, sin embargo, es un sujeto colectivo, la población del interior argentino. *Barranca abajo*, por su parte, es monolítica, opresiva, orgullosamente obstinada. En esto reside su grandeza, común a la de muchas otras tragedias: en la imposibilidad de cambiar una personalidad.

## Conclusiones

Sánchez despliega una sobria maestría técnica al momento de dar cuenta, en un tiempo de representación relativamente breve, de períodos que pueden abarcar años enteros. Su dinámica temporal es plástica y flexible. Por el sucesivo descubrimiento de facetas antes disimuladas, apenas entrevistas o directamente ocultas, revela caracteres con gran eficacia. Fácilmente habría podido, desde luego, poner el acento en el desarrollo de un carácter individual. Es significativo, sin embargo, que no lo haga. Esto nos conduce a la pregunta acerca de si un personaje trágico puede desarrollarse de modo comparable al de un personaje novelesco, o si su tragedia no depende, al menos en parte, de una imposibilidad de cambiar, de torcerse sin quebrarse. En cualquier caso, el desarrollo de carácter brilla por su ausencia también en obras que tienen poco de trágicas; el desarrollo de carácter individual no parece un principio constructivo principal en Sánchez. Distinto es el caso con el carácter social o comunitario. Aquí, la dimensión temporal también es clave, no solo por el paso del tiempo sino por la presencia, en un mismo presente escénico, de momentos diversos. El ejemplo más evidente es *La gringa*. La primera generación es el pasado. La segunda, un presente que sueña con esperanza acerca de un futuro potencial. La tercera generación es la utopía. La presencia efectiva de esta tercera generación en el teatro, sin embargo, no tiene nada de utópico. Alcanza con recordar que la gran obra de 1928, fecha en la que la generación naciente de *La gringa* llegaría a la adultez, es *Stéfano* de Armando Discépolo. Probablemente Sánchez entreviera que la solución generacional de *La gringa* era irreal. *Barranca abajo*, en efecto, anticipa estructuralmente a *Stéfano* en varios puntos esenciales, no solo en la sensación opresiva

---

<sup>8</sup> No obstante la *reformation* de Hal, tematizada explícitamente (Sjoberg, 1969; Heinemann, 1977), el cambio principal sigue siendo de fuerzas colectivas.

de inevitabilidad sino en la muerte final de un protagonista que es el último representante de un mundo en decadencia. En este sentido, la muerte de Zoilo y la de Stéfano simbolizan un cambio de fase. Completan también una “evolución” del mundo dramático, donde caracteres como ellos tienen ya poco que hacer.

### Referencias bibliográficas

- BORGES, JORGE LUIS. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1892-1874)”. En *El Aleph*. Buenos Aires, EMECÉ, pp. 53-58.
- DICKINSON, Hugh, “The Reformation of Prince Hal”, *Shakespeare Quarterly* 12/1, 1961, pp. 33-46.
- DIGGLE, JAMES, *Euripidis fabulae*, vol. I. Oxonii, Clarendon, 1984.
- FERNÁNDEZ, TOMÁS, “Cómo iniciar un relato. Entre Homero y la novela bizantina (s. XII)”. *Travesías en Clásicas*, N°3, 2025, pp. 9-15.
- FRIEDLAND, LOUIS SIGMUND, “The Dramatic Unities in England”, *The Journal of English and Germanic Philology* 10/1, 1911, pp. 56-89
- GRUBB KENT, ROLAND, “The Time Element in the Greek Drama”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* N°37, 1906, pp. 39-52.
- HEINEMANN, MARGOT, “Shakespearean Contradictions and Social Change”, *Science & Society* 41/1, 1977, pp. 7-16.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *La gringa - En familia - Barranca abajo*, Buenos Aires, Estrada, 1946.
- SHAKESPEARE, WILLIAM. *The Complete Works*. Oxford, Oxford University Press, 2016.
- SJOBERG, ELSA, “From Madcap Prince to King: The Evolution of Prince Hal”, *Shakespeare Quarterly* 20/1, 1969, pp. 11-16.

## FLORENCIO SÁNCHEZ EN EL TEATRO INDEPENDIENTE

María Fukelman  
UBA-IAE-CONICET / UCA  
[mariafukelman@gmail.com](mailto:mariafukelman@gmail.com)

El teatro independiente surgió en la ciudad de Buenos Aires a raíz de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsada por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). Si bien ya desde mediados de la década del veinte se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente, el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo, por lo que la crítica especializada coincidió en considerarlo el primer teatro independiente de Buenos Aires. Los motivos de la iniciación del movimiento de teatros independientes fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. Uno de los más importantes fue el objetivo de distanciarse de la escena del teatro profesional o “teatro comercial”, de gestión empresarial, de los años veinte, cuyas características no agradaban a Barletta ni a muchos de los intelectuales de la época. En general, eran obras del denominado género chico: revistas, sainetes, vodeviles, es decir, producciones teatrales de un supuesto menor nivel, aunque estos pensamientos fueron, afortunadamente, revisitados. Jorge Dubatti sostiene que “hay que abandonar definitivamente esta interpretación. El período 1910-1930 fue tan rico que los conceptos historiográficos de una ‘época de oro’ anterior y de una degradación por ‘mercantilización’ deben ser desterrados” (2012, p. 17). La “época de oro” mítica referida sería la década transcurrida entre 1900 y 1910, en la que el uruguayo Florencio Sánchez ocupó un lugar primordial en el teatro nacional.

En 1927, antes de la fundación del Teatro del Pueblo, pero ya con la motivación de renovar el teatro argentino, Barletta escribió en la revista *Claridad*:

La verdad es que no podemos ir a ninguna parte con el solo bagaje de Florencio Sánchez, sin probar con esto nuestra indigencia intelectual. Sánchez será todo lo bueno que se sabe; pero Sánchez es el siglo pasado. El teatro nacional necesita remozarse, cambiar de sangre. Sánchez no puede dar brillo *ahora* a nuestro teatro, porque el teatro nacional no es otra cosa que Florencio Sánchez. Lo que se hizo después fue imitación y melodrama y así durante una barbaridad de años.

[...] En justicia, ni Martínez Cuitiño ni Novoa, ni Guibourg, ni González Castillo, ni Eichelbaum, ni Berisso, han conseguido desprender al teatro nacional de esa ancla que es Florencio Sánchez, que no ha permitido que el frágil barco del teatro nacional se fuera a pique; pero que le impide que avance.

A mí me parece que estos han hecho intentos de obra seria; nada más. Y no se construye con intenciones. Ninguno de ellos ha podido desprender al teatro de Florencio Sánchez y empujarlo adelante. Sánchez es todo el teatro argentino.

En ese solo nombre se compendia todo el teatro del Río de la Plata. Avergoncémonos todos un poco. (pp. 23-24)

En estas palabras, donde, por un lado, el “alma máter del teatro independiente” elogia a Sánchez y le atribuye un carácter heroico, por el otro, lo cree antiguo y hasta lo responsabiliza de que después suyo no hayan llegado nuevos y mejores dramaturgos.

Tal vez esto explique por qué no aparece Florencio Sánchez dentro del repertorio del Teatro del Pueblo durante los treinta y cinco años que duró la gestión de Barletta. Sin embargo, en línea con nuestra mirada sobre la heterogeneidad del movimiento de teatros independientes que hemos desarrollado oportunamente (Fukelman, 2022), hubo otros grupos que sí representaron al gran dramaturgo rioplatense. Además, se lo homenajeó en algunos eventos y, fundamentalmente, tres grupos eligieron su nombre para llamarse de esa manera, dos de la ciudad de Buenos Aires (del que pudimos recuperar la

trayectoria de solo uno) y otro de la localidad de Rojas, en la provincia de Buenos Aires. A todas estas cuestiones las abordaremos en el presente trabajo, que se propone dar cuenta del vínculo entre Florencio Sánchez y el teatro independiente.<sup>1</sup>

### Florencio Sánchez en el teatro independiente: repertorio, intenciones y homenajes

- El Teatro Juan B. Justo tuvo sus orígenes en los coros del Partido Socialista. El 13 de junio de 1927, se anunció su fundación en el periódico *La Vanguardia* bajo el nombre de Agrupación Artística Popular, pero luego, tras la muerte del médico, periodista y político argentino Juan Bautista Justo sucedida el 8 de enero de 1928, la entidad cambió de denominación a Agrupación Artística Juan B. Justo. Si bien yo ubico su ingreso en el movimiento de teatros independientes en el año 1933, ya desde abril de 1928 el grupo se diversificó: dejó de ser solo un coro y comenzó a construir un elenco teatral. En ese marco, el entonces cuadro filodramático dio lectura a algunas obras teatrales, a fin de representarlas posteriormente. Entre ellas, estuvo *En familia*, de Florencio Sánchez, que, con dirección de Amadeo Di Fonzo, se llevó a escena a los pocos meses. De eso se dio cuenta en una nota de *La Vanguardia*, de febrero de 1929:

La sección teatral, no obstante su reciente creación, cuenta con numerosos intérpretes de ambos sexos y ha puesto en escena obras de diversos caracteres, entre las cuales mencionaremos: *En familia*, del inmortal Florencio Sánchez; *No matarás*, de Martínez Cuitiño; *Registro civil*, de Trejo; [...] etc., que sirvieron de preparación a los nóveles actores para mejorar en este nuevo año las interpretaciones y el repertorio. (Sin firma, p. 9)

En 1942, a su vez, cuando el Teatro Juan B. Justo ya estaba establecido como un teatro independiente, el elenco representó *Un buen negocio*, de Florencio Sánchez, bajo la dirección de Enrique Agilda.

- Con la dirección de Milagros de la Vega y Carlos Perelli —quienes se mantuvieron en sus puestos durante los tres años que subsistió el conjunto—, el 14 de septiembre de 1935, se inauguraron las veladas del Teatro Íntimo de la Peña en la Peña del Café Tortoni (que ya funcionaba desde 1926). Para esta apertura, se llevó a cabo la escena final de *Los muertos*, de Florencio Sánchez, y De la Vega y Perelli, además de dirigir, actuaron. En esa primera noche, el crítico Joaquín de Vedia también recordó cómo Florencio Sánchez había escrito esta obra.
- El Teatro Popular José González Castillo nació en 1937 en el seno de la Peña de Artistas Pacha Camac. Esta había sido fundada por el propio José González Castillo en 1932 y, durante sus primeros años, alojó un cuadro filodramático que él mismo dirigió. Tras su muerte, el conjunto teatral adquirió el nombre de su creador y se autoproclamó independiente.

En los años previos, entonces, cuando González Castillo dirigía el cuadro filodramático, este no funcionaba como la mayoría de ellos, que solamente replicaban obras que se veían en el teatro profesional, sino que tenía un repertorio variado, que incluía a Eugene O'Neill, Henrik Ibsen, Maurice Maeterlink, Federico García Lorca, George Bernard Shaw y nuestro Florencio Sánchez, entre otros. Lamentablemente, no sabemos con exactitud qué pieza representó el elenco ni en qué año, pero sí conocemos que González Castillo se había frecuentado con Sánchez en el restaurante Natalín o en la Fonda del Pinchazo (Villa, 2015, p. 161).

---

<sup>1</sup> Si bien no serán trabajadas en estas páginas, se podrían explorar otras conexiones posibles entre el teatro independiente y Florencio Sánchez a partir de estas cuestiones: 1) que el dramaturgo André Antoine, fundador del Théâtre-Libre (Teatro Libre) en París, institución considerada uno de los antecedentes europeos del movimiento porteño (Fukelman, 2017), influyó en Sánchez (afinando “el sentido de observación de la vida cotidiana que le era innato”; Giusti, 1959, p. 549), elogió el estreno de *M'hijo el doctor* “y llegó a decir que parecía haber sido escrita para su escenario” (Ordaz, 1957, p. 89); y 2) que, según Luis Ordaz, Roberto Arlt, el dramaturgo emblema del Teatro del Pueblo, traía “el recuerdo de Florencio Sánchez” (1957, p. 235).

- En 1940, nació el Teatro Libre Florencio Sánchez. Si bien vamos a dar algunos detalles más acerca de su historia un poco más adelante en este trabajo, nos apresuramos a decir que las piezas que representó del propio Sánchez fueron *M'hijo el dotor*, en 1941, con dirección de Pedro Zanetta, y *Nuestros hijos*, en 1942, con dirección de Arturo Frezzia. En 1954, se anunció en la revista *Continente* que el grupo estaba preparando *La tigre*, del mismo autor, pero entendemos que esta no llegó a realizarse, dado que no figura entre los archivos que recuperan su repertorio, y que el conjunto tuvo un cierre forzoso ese mismo año (luego reabrió).
- En 1942, ante el auge de los teatros independientes, la Comisión Nacional de Cultura, por intermedio del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, organizó un Concurso de Teatros Independientes en el Teatro Nacional de Comedia. Este se realizó entre el 9 de noviembre y el 16 de diciembre, y hubo dos grupos que presentaron piezas de Florencio Sánchez: el Teatro del Extra Cinematográfico, con *Nuestros hijos*, y el propio Teatro Libre Florencio Sánchez, recién mencionado, con *M'hijo el dotor*, dirigida por el escritor y educacionista Pedro B. Franco (bajo el seudónimo de Celso Tíndaro), ya que Pedro Zanetta se había tomado un descanso, y con el asesoramiento técnico de Arturo Frezzia. Además, también formó parte del evento la Asociación Cultural Florencio Sánchez, grupo que igualmente homenajeaba al gran dramaturgo rioplatense y del que no hallé mayores datos que los que expreso en este apartado. Los galardones se entregaron durante 1943 y este último elenco recibió el Primer Premio Estímulo a la interpretación.

Adolfo Mitre (1943) expresó sobre el concurso:

No menos de diez o doce conjuntos actuaron [...] denotando méritos muy dispares. Fallas imperdonables en la dicción —como el sistemático escamoteo de las “c” delante de consonante— fueron los defectos más generalizados, pero los aciertos terminaron por establecer un balance altamente favorable. El Teatro de los Bancarios, en la interpretación de un drama de Roberto J. Payró; el Teatro Popular Renacimiento, integrado por obreros del barrio de Almagro, y la Asociación Cultural Florencio Sánchez, del barrio La Paternal, se desempeñaron con tal lucimiento que bien podrían constituir un ejemplo para las compañías “profesionales”. (p. 30)

- En el año 1945, cuando el IFT todavía no había realizado su primera obra en castellano, pero ya lo estaba considerando, I. Bijovsky manifestó en la revista *Nai Teater*, el órgano difusor de este teatro:
- Para atraer a los jóvenes, debe dar funciones gratuitas para ellos y estar en contacto con las escuelas de manera de habituar al alumno al teatro. Se deben dar obras modernas y clásicas y obras traducidas y de autores argentinos como Florencio Sánchez y Álvaro Yunque. Para la construcción del edificio es imprescindible atraer a la juventud. (s/p)

En este sentido, una vez que se cumplió el sueño del edificio propio, construido entre 1947 y 1952, el IFT terminó de posicionarse dentro de la tradición teatral argentina, aunque no por eso dejó de lado la judía. Como prueba de esto podemos tomar las palabras de Daniel Randazzo:

El mural que estaba en la confitería del teatro, y aún se conserva aunque bastante deteriorado, puede verse una copia del mismo colocada sobre las puertas de acceso a la sala principal, sintetiza la historia de los teatros argentino y judío. En el centro de dicho mural, alrededor de un escritorio se encuentran reunidos José Hernández, Florencio Sánchez, Roberto J. Payró y Alberto Guerchunoff; Abraham Goldfaden, Isaac L. Peretz y Scholem Alejem. (2009, p. 29)

- Entre el 21 de diciembre de 1946 y el 27 de marzo de 1947, se realizó el Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional, organizado —al igual que el llevado a cabo en 1942— por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Como su predecesor, también se hizo en el Teatro Nacional de Comedia pero, a diferencia de este, se utilizó otro término para identificarlo, por lo



que también fue considerado el primero. Para Beatriz Seibel (2010), apenas comenzó el concurso se lo llamó “de teatro libre” pero, a partir del 28 de diciembre de 1946, se lo denominó “de teatro vocacional”. En ese marco, el Teatro del Extra Cinematográfico representó *En familia*, de Florencio Sánchez.

- El Teatro Libre Evaristo Carriego, que según José Marial fue fundado en 1940 como un cuadro filodramático y en 1950 pasó a integrar el movimiento de teatros independientes, representó *En familia*, de Florencio Sánchez, en 1954. La dirección estuvo a cargo de Eugenio Filippelli.
- El 7 de marzo de 1954, en el Club Independiente de Tandil, en el marco de la gran gira nacional que estaba haciendo, el Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho, que existía desde 1951, estrenó *Moneda falsa*, de Florencio Sánchez. Marcos Britos (2023) recupera una anécdota de ese día:

En ese contexto, uno de los espectadores, el niño Víctor Laplace, descubrió en los ojos y los gestos de los Fray Mochos la estrella que lo guió hacia ese mundo de escenarios y personajes, llegando a personificar en cine al mismísimo Perón de aquella época. (p. 203)

Asimismo, el investigador e hijo de Roberto Britos, uno de los integrantes del conjunto, observó que llevar esa obra a escena, entre otras, reflejaba un posicionamiento político:

Por último, la elección del repertorio también definía una ubicación política frente al público. Y la conformación de su repertorio tuvo como guía tres líneas de búsqueda: la clásica, los contemporáneos y los autores nacionales. Cuando en 1958 Ferrigno intervino en el Simposio Latinoamericano de Directores de Tucumán, dijo que esas dos guías de búsqueda iniciales habían sido sencillas, casi predeterminadas. Pero algo muy distinto había ocurrido con el aspecto nacional, ya que sobre Lope de Vega o Moliere eran muchos los motivos para considerarlos necesarios en un repertorio, pero no pasaba lo mismo con Florencio Sánchez o Pacheco. (p. 153)

- Si bien no fue una obra escrita por Florencio Sánchez, incluyo en este recorrido a *Pasión de Florencio Sánchez*, una pieza de Wilfredo Jiménez que recupera su vida y obra, y que fue puesta en escena por Nuevo Teatro. Con dirección de Alejandra Boero y Pedro Asquini, y escenografía de Roberto Arcelux, se estrenó el 23 de agosto de 1955, tuvo 94 representaciones y 11573 espectadores. Jorge Dubatti ubica a Jiménez “entre las grandes aportaciones de dramaturgos que provienen del teatro independiente” (2012, p. 127). A su vez, de forma contemporánea a la representación, Luis Peña publicó en la revista *Continente* una extensa nota elogiando la versión. Transcribimos un fragmento extenso pero valioso:

Luego de ver *Pasión de Florencio Sánchez* no creemos exagerado decir que con ella se produce uno de los aportes más serios a nuestro teatro. Y que nos perdone Jiménez —uruguayo de nacimiento— esto de “nuestro teatro”. Algo de lo ocurrido con Sánchez pasa con él...

No son nuestros deseos descubrir aquí al lector la vida de Florencio Sánchez. [...] Para nuestros fines importa saber qué hicieron de todo ello Jiménez y la gente de Nuevo Teatro. Lo primero que se nos ocurre al llegar a este punto es expresar un profundo sentimiento de agradecimiento, que no dudamos, por el contrario lo percibimos claramente, será el de todo espectador de esta obra. Agradecimiento por habernos dado este Sánchez tan limpio, tan puro, tan real. Agradecimiento por no habernos menguado nada de lo que nos es más caro en su personalidad. Agradecimiento por la emoción y el imperativo que surgen de todo el espectáculo.

[...] De la puesta en escena, dirigida por Alejandra Boero y Pedro Asquini, cabe repetir algo que puede parecer redundancia. Dudamos que en este momento exista en nuestra ciudad un conjunto y una dirección con más méritos y más jerarquía que esta de Nuevo Teatro...

[...] Del numeroso grupo de intérpretes que requiere la obra sería tarea harto difícil detallar trabajos, sobre todo con un conjunto que se caracteriza por su homogeneidad. Permítasenos, sin embargo, una excepción para referirnos a quien encarna a Florencio Sánchez: Héctor Alterio. El magnífico intérprete que es Alterio, que puede hacernos el desopilante Sandro de Crommelynck,

como detallarnos profundamente este Florencio Sánchez es, sin lugar a dudas, una de las mejores figuras de nuestra escena independiente que es como decir de la escena nacional. (Peña, 1955, pp. 67-68)

- Hacia finales de 1955, el movimiento de teatros independientes, por iniciativa de La Máscara, “se autohomenajea” (Dubatti, 2012, p. 118) realizando un Desfile de Teatro Independiente en su 25° aniversario. La organización corrió por cuenta de una Comisión Homenaje al Teatro Independiente. En el marco de esos festejos, “se efectuó un homenaje a Florencio Sánchez, colocándose flores en el monumento que lo recuerda y hablando en esa ocasión, por la Comisión de Homenaje, el señor José Marial” (Risetti, 2004, p. 318).
- El conjunto OLAT (Organización Latinoamericana de Teatro), fundado en 1950, representó *En familia*, de Florencio Sánchez. Si bien todavía no hemos dado con la fecha exacta, calculamos que pudo haber sido a finales de los años cincuenta, dado que en el *Diccionario del Río de la Plata*, de Tito Livio Foppa, se dice que esto sucedió “últimamente” (1961, p. 924).
- Por otra parte, en 1960, el Teatro de la Diagonal, llevó a escena *Moneda falsa*, de Florencio Sánchez, con adaptación, prólogo y epílogo a cargo de Carlos Mayón, quien también representó el personaje de Moneda Falsa. La dirección estuvo a cargo de Osvaldo Calatayud. El numeroso elenco y el programa de mano completo se puede ver en el libro *Memorias del teatro independiente argentino*, de Ricardo Risetti (2004, p. 437). A su vez, el espectáculo fue acompañado por la charla “Florencio Sánchez en el tiempo”, a cargo de Rosa Najchaus de Schuarman.
- Finalmente, aunque no es objetivo de este trabajo abarcar también los estrenos de las obras de Florencio Sánchez en teatros independientes por fuera de la ciudad de Buenos Aires, sí voy a referir al estreno de *El desalojo*, de Florencio Sánchez, en manos del TAFS (Teatro Argentino Florencio Sánchez o Teatro de Aficionados Florencio Sánchez) de la ciudad de Rojas, en algún momento entre 1950 y 1961, institución a la que en breve nos referiremos.

### Los teatros independientes Florencio Sánchez

Otra forma muy frecuente de homenajear a una figura en el marco del movimiento de teatros independientes era (como ya vimos, por ejemplo, con el Teatro Juan B. Justo) elegir su nombre para identificar al conjunto. En el caso de Florencio Sánchez, su designación tituló al menos tres elencos. De la Asociación Cultural Florencio Sánchez, ubicada en el barrio Paternal de la ciudad de Buenos Aires, como anticipé, no hallé mayores referencias. El más conocido fue el Teatro Libre Florencio Sánchez, del barrio porteño de Boedo, pero también existió el Teatro Argentino Florencio Sánchez o Teatro de Aficionados Florencio Sánchez (TAFS), de la ciudad de Rojas, en la Provincia de Buenos Aires. A continuación, daremos algunas de sus principales características.

El Teatro Libre Florencio Sánchez fue fundado el 19 de noviembre de 1940 por el actor y director Pedro Zanetta y un grupo de jóvenes. Al tiempo, comenzó a funcionar en una casona antigua, con patio cubierto, del barrio de Boedo, sita en Loria 1194 (actual Sánchez de Loria). En un ejemplar de la revista *Aquí Boedo*<sup>2</sup> que recuperó su historia, se manifestó: “Dentro del panorama de los teatros independientes en nuestro país, el Teatro Libre Florencio Sánchez es uno de los que mayor prestigio ha logrado conquistar” (Sin firma, 1953, s/p). Según la misma publicación, Zanetta eligió el nombre para el grupo a raíz del monumento a Florencio Sánchez, realizado en bronce por el escultor Agustín Riganelli, a pedido de la Sociedad Argentina de Autores, que estaba emplazado en Deán Funes y Chiclana, a pocas

---

<sup>2</sup> La información fue tomada de una transcripción de la publicación conservada en la Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo. Es por eso que no figuran los datos de firma y número de páginas.

cuadras de la que sería su sede. El Teatro Libre Florencio Sánchez debutó con *M'hijo el doctor*, de Florencio Sánchez, en el teatro Boedo, el 17 de marzo de 1941, bajo la dirección de Zanetta.

El repertorio de este grupo, en sus casi cuarenta años de recorrido, fue extenso y variado. El teatrista Hugo Panno consideró que puso “el acento en un ‘teatro de ideas’ (Ibsen, Andreiev, Shaw, Vildrac, O’Neill)” (1971, p. 95). Según lo que pudimos reconstruir, en el Teatro Libre Florencio Sánchez se representaron textos de Florencio Sánchez, Rodolfo González Pacheco, Otto Miguel Cione, Leónidas Andreiev, Jules Renard, Edgar Allan Poe, José Jacinto Berruti, Roger Plá, Román Gómez Masía, Charles Vildrac, Jean Jacques Bernard, Pablo Palant, Henrik Ibsen, Molière, Nicolás Evreinov, Arturo Bochaton, Miguel de Unamuno, George Bernard Shaw, Eugene O’Neill, Fiódor Dostoyevski, William Shakespeare, Georg Kaiser, Lord Dunsany, August Strindberg, John Millington Synge, Valentín Katáyev, Antón Chéjov, José de Thomas, Enrique Anderson Imbert, Heinrich von Kleist, Heinrich Alexander Stoll, Olga Orozco, William Shand, Enrique García Velloso, Andrés Balla, Aurelio Ferretti, Luis Ordaz, Julio Abregú, Dinah Spindler, Ángel Villoldo, Julio Sánchez Gardel, Miguel de Cervantes, Giovanni Boccaccio, Fray Mocho, Santiago Dallegri, Nemesio Trejo, Jacinto Benavente, Almafuerte, Evaristo Carriego, Martín Coronado, Nicolás Granada, Enzo Aloisi y Federico García Lorca.

Luego de Pedro Zanetta, los directores que estuvieron al frente del Teatro Libre Florencio Sánchez fueron Pedro B. Franco (bajo el seudónimo de Celso Tíndaro), Arturo Frezzia, Pablo Palant, Onofre Lovero y Rubén Pesce, este último algunas veces en dupla con Marita Battaglia, también actriz y su compañera de vida. Pesce fue el director histórico del conjunto. Él mismo declaró:

No he podido trabajar en otros escenarios, porque el teatro comercial y sus elencos no ofrecían suficientes garantías artísticas. No me interesaba dirigir cualquier obra ni soportar a las vedettes sin condiciones. En el terreno oficial, ya sabemos cómo se manejan las cosas y en manos de qué gente caen siempre sus escenarios. Los que hemos trabajado tanto por un ideal, por un teatro nuestro, los que hemos estudiado y luchado durante tantos años, tenemos vedado ese terreno. He preferido quedarme en mi pequeño y honrado reducto, sin venderme, y proyectarme hacia un público adicto, con un elenco fiel e identificado con esta lucha infatigable. Prefiero elegir mi repertorio y hacer mis experiencias en mi reducto. Hay que ser muy valiente para trabajar con tantas dificultades y lograr que elogien nuestros trabajos. (En Sin firma, 1968, p. 8)

Paralelamente a la labor escénica, el Teatro Libre Florencio Sánchez desarrolló una variada actividad cultural, en la que se incluyeron conciertos, conferencias (a cargo de Rodolfo González Pacheco, Alfredo de la Guardia, Carlos Perelli, Guillermo Korn, León Klimovsky, Rubén Pesce, Mané Bernardo, Manuel Villegas López, Pedro Larralde, Leónidas Barletta y Saulo Benavente), ciclos de cine, exposiciones de artes plásticas (en colaboración con los artistas que integraban la Peña Pacha Camac) y publicaciones (como la *Revista Teatro Libre*, y dos boletines: *Círculo de Amigos* y *Prólogo*, donde se presentaban obras y autores que luego se representaban). En *Aquí Boedo* se destacaron los conciertos fonoeléctricos, las charlas musicales organizadas por el maestro Antonio Romeo y los cursos libres sobre esa disciplina a cargo del profesor Kurth Pahlen.

Si bien en 1954 el teatro tuvo que cerrar forzosamente por un tiempo, luego reabrió y siguió funcionando hasta marzo de 1974, cuando se impidió al elenco su actuación, a pesar de tener contrato de alquiler y ser empresa registrada ante la Dirección de Espectáculos Municipales. En 1975, los integrantes tuvieron que desalojar la vieja casona que los cobijaba. Así, el edificio, abandonado e intrusado, el 7 de julio de 1977, en plena dictadura militar, fue consumido por el fuego “que terminó para siempre con los sueños de quienes aún en esos años perseveraban en el deseo de reiniciar la actividad” (Sin firma, s/d). En diciembre de ese mismo año se constituyó una Comisión Pro-Reconstrucción del Teatro Florencio Sánchez, integrada por Vicente Rocco (presidente), José Eugenio Núñez (vicepresidente), Ramón P. Narvay Portillo (secretario), Carmen Craparella (secretaria de actas),

Miguel C. Azzaro (prosecretario de actas), José Pellegrini (tesorero), Domingo R. Distéfano (protesorero), Rubén Pesce, Carmelo Rocco, Carlos A. Guzmán, Floramonte Dinaldo Martino, Mario Castagnozzi y José Yankelevitz (vocales). La última actividad registrada sobre este conjunto fue en 1978, en el Teatro Armando Discépolo, con la representación de *Tiempo de Villoldo*, con textos y música de Ángel G. Villoldo, y dirección de Rubén Pesce y Marita Battaglia.

En la ciudad de Rojas, Provincia de Buenos Aires, por otra parte, nació, el 10 de febrero de 1950, el TAFS, sigla que representa Teatro Argentino Florencio Sánchez, o bien, Teatro de Aficionados Florencio Sánchez, según qué fuente se mire. Este “conjunto teatral independiente” fue “fundado por un núcleo de jóvenes entusiastas” (Foppa, 1961, p. 929). A pesar de no tener la certeza sobre el nombre original, sí sabemos que, en los años posteriores, por cuestiones estatutarias y para brindarle mayor amplitud, pasó a denominarse Teatro Libre Florencio Sánchez. No obstante, la sigla TAFS se sigue utilizando para este teatro que, aún en la actualidad, goza de buena salud.

La obra con la que debutó este conjunto fue *El Puente*, de Carlos Gorostiza. Otros autores que se llevaron a escena en los primeros años fueron Florencio Sánchez, Juan Carlos Ferrari, Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, Agustín Cuzzani y Osvaldo Dragún. El TAFS realizó giras por el interior del país e intervino, en 1955, en los Festivales Nacionales de Cultura realizados en Catamarca y La Rioja. Tito Foppa destaca: “Contando con un automóvil parlante, acoplado y tablado ambulante, que se levantó en calles, plazas, paseos, estaciones, etc., ofreció 132 representaciones, habiendo también visitado 411 localidades” (1961, p. 929). También actuó en el Tercer Certamen de Teatro no Profesional (1953, recibió una mención especial) y en la 4<sup>ta</sup> Muestra de Arte Dramático del Interior (1954, resultó ganador de la zona pampeana); ambos eventos llevados a cabo en el Teatro Nacional Cervantes. Este conjunto, a su vez, estuvo adherido a la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI), y fue referido en las Actas de la institución que se conservan, redactadas entre 1962 y 1964.

De acuerdo a la investigación doctoral que realizó Paulina Bettendorff, por otro lado, el TAFS fue vigilado por la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA). Su nombre figura en varios legajos entre 1957 y 1981. Entre las descripciones que hizo este organismo, se encuentra la filiación política de los integrantes del conjunto. En un informe de 1961, se afirma que “existe una corriente comunista” allí dentro pero, algunos años después, en un registro de 1975, eso se reconfigura y “los integrantes de la Comisión Directiva son identificados como de ‘ideología política peronista línea ortodoxa’, en contradicción con la clasificación como ‘comunistas’ en los sesenta, aunque se trata de las mismas personas” (Bettendorff, 2024, p. 280).

En la actualidad, el TAFS sigue funcionando, y en el corriente 2025 cumplió 75 años de su historia. En sus red social Instagram (@teatrotafs), el grupo sostiene esa trayectoria, a la vez que se presenta como el “1° Teatro Independiente construido en el interior del país 14.04.1962”, fecha que, deducimos, da cuenta de la inauguración de la sala de su propiedad.

## Palabras finales

Iniciamos este trabajo dando cuenta de que, cuando se estaba gestando el movimiento de teatros independientes, Florencio Sánchez hacía relativamente pocos años que había dejado de existir y los ecos de sus éxitos todavía se escuchaban. En este sentido, y evidenciando la heterogeneidad que tuvo el movimiento, continuamos el desarrollo viendo que hubo grupos que, por la hegemonía en el teatro nacional que se le atribuía al dramaturgo rioplatense, sostenían que había que hacer algo distinto y jamás lo llevaron a escena, como fue el caso del Teatro del Pueblo. Asimismo, de manera opuesta, observamos que hubo bastantes otros que sí le rindieron homenaje, ya sea representando sus textos, recordando su figura o poniéndole su nombre propio a los conjuntos a los que daban vida.

Si bien es probable que este trabajo podría verse aumentado, en tanto que esta investigación no tiene la capacidad de ser total y el día de mañana yo misma u otra persona podríamos encontrar más datos de grupos de teatro independiente que montaron obras de Florencio Sánchez, la incompleta enumeración a la que arribamos ya es muestra suficiente de que este autor, clave en los años que precedieron el movimiento de teatros independientes, también tuvo un lugar preponderante en las décadas que vinieron después, contribuyendo a que su figura alcanzara una categoría que hoy es ya indiscutida: la de un verdadero clásico.

### Referencias bibliográficas

- BARLETTA, LEÓNIDAS, “Sobre teatro nacional”, *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*, Año 6, N.º 134, 1927, pp. 23-24.
- BETTENDORFF, PAULINA, *Espectáculos bajo vigilancia. El discurso de la inteligencia sobre el teatro y el cine en un archivo de la represión*. Tesis de doctorado. Buenos Aires, FFyL-UBA, 2024.
- BIJOVSKY, G. “El nuevo teatro debe ser también un hogar para la juventud judía”, *Nai Teater*, N.º 18, 1945, s/p.
- BRITOS, MARCOS, *Todo lo hermoso es posible. Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho. Una historia*. Provincia de Buenos Aires, Consejo Provincial de Teatro Independiente, 2013.
- DUBATTI, JORGE, *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2012.
- FOPPA, TITO LIVIO, *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires, Argentores / Ediciones del Carro de Téspis, 1961.
- FUKELMAN, MARÍA, *Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)*, Los Ángeles, Ediciones KARPA, California State University, 2022.
- FUKELMAN, MARÍA, “Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires”, *Acta literaria*, Vol. 54, 2017, pp. 159-178.
- GIUSTI, ROBERTO F., “El teatro”, Arrieta, R. A. (dir.) *Historia de la literatura argentina. Tomo IV*, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1959, pp. 131-284.
- MITRE, ADOLFO, “Dan nueva vida a nuestro teatro los conjuntos experimentales”, *¡Aquí está!*, 1943, p. 30.
- ORDAZ, LUIS, *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1957.
- PANNO, HUGO, “Los crisoles del teatro independiente”, en AA.VV., *Ensayos argentinos. Seleccionados en el Concurso Historia Popular*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, pp. 92-102.
- PEÑA, LUIS, “Panorama teatral”, *Continente*, N.º 102, 1955, pp. 64-68.
- RANDAZZO, DANIEL H., *Teatro IFT. Asociación Israelita-Argentina Pro Arte IFT. Breve historia, no oficial, de una ONG vinculada a las artes. Un posible modelo de gestión*. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, 2009.
- RISETTI, RICARDO, *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970 Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor, 2004.
- SIN FIRMA, “Agrupación Artística Juan B. Justo. Interesante labor que realiza”, *La Vanguardia*, Buenos Aires, 5 de febrero de 1929, pp. 6, 9.
- SIN FIRMA, “De Pedro Zanetta a Rubén Pesce. Teatro Libre Florencio Sánchez”, *Aquí Boedo*, N.º 1 y 2, 1953, s/p.
- SIN FIRMA, “Homenaje al Teatro Florencio Sánchez”, Sin medio (sin fecha), s/p.
- SIN FIRMA, “Veinte años”, programa de mano de *Ciudad: 1900*, 1968, pp. 1-8.
- SEIBEL, BEATRIZ, *Historia del teatro argentino II 1930-1956: Crisis y cambios*. Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- VILLA, MÓNICA, *José González Castillo. Militante de lo popular*. Buenos Aires, Corregidor, 2015.

## CARTOGRAFÍA DE FLORENCIO SÁNCHEZ EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Ricardo García Arteaga  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.  
[ricardogaa@hotmail.com](mailto:ricardogaa@hotmail.com)

Las obras de Florencio Sánchez fueron incluidas en el repertorio de la Compañía de Camila Quiroga y se representaron *M'hijo el doctor* y *Barranca abajo* en la Ciudad de México en enero de 1922. En este artículo tratamos de responder las siguientes preguntas: ¿Cuál fue el contexto teatral de la Ciudad de México cuando se realizaron las primeras representaciones de las obras de Florencio Sánchez y cuál fue su recepción? ¿Cuáles obras han sido representadas a lo largo de los siglos XX y XXI? ¿Cómo se enseñan sus obras en la actualidad? Con la información obtenida construimos la cartografía de las obras de Florencio Sánchez en la Ciudad de México.

### Contexto teatral a principios del siglo XX en la Ciudad de México

Desde principios del siglo XX, el naturalismo y el realismo de Ibsen, Strindberg y Chejov ejercieron influencia en algunos dramaturgos mexicanos y de toda Latinoamérica. Tal es el caso de Federico Gamboa, con *La venganza de la gleba* de 1904, o de *Así pasan* de Marcelino Dávalos, de 1908.

Posteriormente, hubo un lapso de 10 años, de 1910 a 1920, de la Guerra Revolucionaria Mexicana. Durante este tiempo, las representaciones en los grandes teatros se redujeron y surgieron los teatros de carpa populares e itinerantes, que mezclaban números cómicos, de revista musical y sátira política con los últimos acontecimientos en el país. Por estos teatros y por los corridos musicales se dieron a conocer las batallas de diferentes caudillos, generales y vidas populares, y fue así como los habitantes se enteraban de las noticias sobre la guerra. Se estima que hubo alrededor de 3,5 millones de muertos debido a los combates, hambrunas y enfermedades.

Cuando se restableció la paz en 1920, había aproximadamente el 70 % de personas analfabetas, por lo cual en 1921 se creó la Secretaría de Educación Pública e iniciaron las campañas de alfabetización y se impulsó el nacionalismo en las artes, coordinadas por José Vasconcelos.

De acuerdo con Alejandro Ortiz, el Teatro Regional de Teotihuacán y el de Michoacán fueron creados en 1922 por Manuel Gamio y José Vasconcelos como un esfuerzo por recuperar el mundo precolombino en el siglo XX. En 1923 surgió el Teatro Sintético, que presentó obras breves sobre costumbres populares y buscó unir texto, actuación y música en un nuevo lenguaje dramático. Tres nombres destacan: Carlos González (pintor), Francisco Domínguez (músico) y Rafael Saavedra (etnólogo/dramaturgo). Los indígenas son los propios actores de su vida cotidiana: el texto se redujo a la mínima expresión.

A partir de 1921 se reanudaron las funciones en los grandes teatros: Teatro Arbeu (por el empresario Francisco Arbeu), Teatro Esperanza Iris (por la actriz y empresaria Esperanza Iris), el Teatro Principal; el Teatro de las Bellas Artes estaba en construcción y no se terminó hasta 1934. Los principales temas teatrales en este periodo fueron las críticas a los nuevos políticos, los fracasos de las ideas revolucionarias, los problemas económicos del país, los problemas de las familias indígenas en el campo y en las ciudades, así como las obras didácticas sobre alfabetización y salud.

Algunos ejemplos de obras naturalistas costumbristas posrevolucionarias son: *Pánuco 137* (1932), de Mauricio Magdaleno, versa sobre los problemas de los yacimientos petroleros y el desplazamiento de los habitantes; *San Miguel de las espinas* (1933), de Bustillo de Oro, con tintes expresionistas, gira en torno a una pequeña población rural donde siempre algún personaje quiere apoderarse de la tierra y el agua

del pueblo, y es asesinado; *El gesticulador* (1938), de Rodolfo Usigli, donde un profesor universitario se confunde con un general revolucionario y es asesinado.

Por otra parte, fue muy importante para el teatro la difusión de obras mexicanas y extranjeras, la aparición de dos compañías teatrales formadas por mujeres. La primera es la de la actriz Virginia Fábregas (1871-1950), que, junto con su esposo, actor y director, Francisco Cardona, la formaron en 1895, rentaron el teatro Hidalgo y comenzaron a hacer giras nacionales, sudamericanas y a Europa. Después compraron el Teatro Renacimiento y crearon el Teatro Virginia Fábregas. La segunda fue de María Teresa Montoya (1901-1970), quien formó su primera compañía teatral a los 17 años en 1917 y la relanzó en 1922 e inició una gira por todo el interior del país y el sur de EE. UU.

En 1924, la compañía de Montoya realizó una temporada en el teatro Virginia Fábregas y después salió de gira a La Habana, Cuba. Algunas de las obras son: *Vestir al desnudo*, de Pirandello en junio de 1926. En 1928 realizó una gira por toda Latinoamérica; en Buenos Aires se colocó una placa de bronce en el Teatro de Santa Fe, donde se consagró con *La sombra* (1915), del italiano-argentino Darío Niccodemi, y con *La malquerida* (1913), del español Jacinto Benavente. En 1934 la compañía sale de gira a España.

### Obras de Florencio Sánchez en la Ciudad de México

Las obras de Florencio Sánchez fueron parte del repertorio de la compañía de la actriz argentina Camila Quiroga (1896-1948), que inició su temporada en diciembre de 1921. En ese mismo año, el censo de argentinos en México era de sólo 286 personas; actualmente es de 50.000.

La temporada inició con la obra *La serpiente* del chileno Armando Moock en el Teatro Arbeu el 29 de diciembre. Días después presentaron *El amigo Raquel* del uruguayo Alberto Weisbach. La compañía presentó en total treinta y cinco obras durante su estancia de tres meses en México; la mayoría fueron obras sudamericanas desconocidas hasta entonces en el país. La crítica mexicana admiró especialmente *M'hijo el doctor* y *Barranca abajo* de Florencio Sánchez presentadas en los inicios de 1922.

*M'hijo el doctor*<sup>1</sup> se había publicado en 1903 y estrenado en el Teatro Comedia de Buenos Aires el 13 de agosto del mismo año. La obra fue dirigida por Ezequiel Soria, director del elenco de Jerónimo Podestá en el Teatro de la Comedia en Buenos Aires. Al parecer, tuvo gran aceptación del público, lo que decidió a Florencio Sánchez sobre su vocación como dramaturgo. Presumimos que, por las escenas cotidianas de la vida criolla y por las respuestas favorables del público, fue incluida en el repertorio de la compañía de Camila Quiroga en su gira por Latinoamérica.

Asimismo, *Barranca abajo* se estrenó en el teatro Apolo de Buenos Aires el 26 de abril de 1905, por la compañía Podestá. La obra fue catalogada por los críticos e investigadores como la mejor obra de Sánchez por sus recursos dramáticos: expresiones gauchescas que transmiten emociones, personajes sencillos y humanos con matices, simpleza escénica, economía en los diálogos y silencios, gran sentido poético, veracidad de las motivaciones y acontecimientos de la historia y temas nacionales de interés general. Por tales razones fue incluida en el repertorio de la compañía.

Camila Quiroga fue actriz de la compañía de los Hermanos Podestá en Buenos Aires y posteriormente en 1917 formó su propia compañía junto con su esposo Héctor Quiroga, de quien tomó el apellido para su nombre artístico. A lo largo de su carrera, destacó no solo por su talento natural, sino también por su capacidad para conectar con el público gracias a una interpretación sincera y profunda. Su

---

<sup>1</sup> Es un drama rural de tres actos donde existen conflictos entre generaciones y los valores de la sociedad rural y los de la ciudad, la ética rural, con ideas conservadoras y autoritarias, y la nueva, con ideas progresistas socialistas y anarquistas. Julio estudió medicina en la ciudad de Montevideo y regresa a la estancia del campo, y se enfrenta con Don Olegario su padre. Julio enamora y embaraza a Jesusa, pero se compromete con Sara. Al final, le promete al padre moribundo y a él mismo casarse con Jesusa, quien simboliza el amor posromántico y el sentimentalismo antimoderno. Quizás tiene influencia de la novela *Padres e hijos* del ruso Turguéniev.

acento argentino, puro y lleno de dulzura, junto a su voz cautivadora, la convirtió en una de las artistas más admiradas de su tiempo. La compañía realizó con grandes éxitos giras por América Latina y Europa, principalmente en España, Portugal y Francia. Gabriela Mistral la nombraría como “La primera mujer en considerar a Latinoamérica como una sola tierra”.

En la Ciudad de México, Camila Quiroga fue especialmente reconocida por la crítica y el medio teatral; el cronista teatral de *El Universal Ilustrado*, el 5 de enero de 1922, p. 17, dice: “Camila Quiroga sí es una actriz. Desde luego, yo creo que el drama de Florencio Sánchez *Barranca abajo* es una prueba de la potencialidad del arte teatral argentino...”.

Por otra parte, el escritor y dramaturgo mexicano Federico Gamboa, luego de asistir a algunas de las representaciones, consignó en su diario estar “muy impresionado de veras” por la potencia dramática del grupo y por la primera actriz, “mujer inquietante y nerviosa” poseedora de “dotes poco comunes”. Gamboa se entrevistó con Quiroga y logró que aceptara incorporar a su repertorio *La venganza de la gleba*, obra naturalista ubicada antes de la guerra de la revolución, donde el hijo del hacendado y “amo” tiene un hijo con una campesina. Años después, el hijo se casa en la Ciudad de México, regresan a la hacienda y su hija legítima se enamora de su hermano.

La compañía de Quiroga realizó representaciones de esta obra en su nueva gira en México en 1923, así como, posteriormente, en Buenos Aires.

Quiroga fue agasajada por su primera gira en México por diversos sectores de la sociedad. Por ejemplo, la Secretaría de Educación Pública organizó un festival dedicado a la artista, y personalidades del gremio teatral ofrecieron a la actriz homenajes y banquetes.<sup>2</sup>

La temporada de Camila Quiroga la convirtió en la artista teatral sudamericana más apreciada en México hasta entonces. En una editorial anónima del periódico *El Demócrata* se expresó que su paso por el país marcaba “la misión más intensa y más efectiva de acercamiento hispanoamericano que registra la historia de nuestra diplomacia”, misión que resucitó expresiones elocuentes de fraternidad con Latinoamérica (p.29). Al parecer, se volvió más famosa la actriz que los mismos dramaturgos, aunque las obras sudamericanas se dieron a conocer en diferentes países.

La compañía de Camila Quiroga regresó a la Ciudad de México en 1923 y presentó *Los derechos de la salud* de Florencio Sánchez en el Teatro Arbeu, entre otras obras. Este drama se había estrenado en 1907 en Montevideo. La historia versa sobre la clase media y consta de tres actos. Luisa está casada con Roberto y es víctima de tuberculosis. Éste se enamora de Renata, su cuñada, quien cuida de la casa, de los hijos y de Luisa. Luisa se da cuenta del amor de Roberto por Renata, se desmaya y termina la obra. En 1924, la compañía de María Teresa Montoya también presentó *Los derechos de la salud* en el Teatro Ideal.

Asimismo, la compañía de Julio Taboada presentó *Nuestros hijos* de Florencio Sánchez en el Teatro Ideal en 1924.<sup>3</sup> El tema es sobre la maternidad ilegítima que condenará socialmente a la responsable. Sánchez propone que la solución está en el amor y la comprensión, para que la maternidad sea reconocida como un derecho en todas las circunstancias.

De acuerdo con el investigador mexicano Alejandro Ortiz, la presencia de la compañía de Camila Quiroga fue el detonador de algunas de las tendencias renovadoras de la escena, ya que no se dependía del modelo de representación español, donde se habla y se escena. Por otra parte, en su *Reseña histórica del teatro en México*, Olavarría y Ferrari comenta en varios capítulos sobre la práctica del “ceceo” en escenarios mexicanos de obras españolas desde finales del siglo XIX. Sin embargo, hacia 1960, dicha

---

<sup>2</sup> Duque de Mantua. “Despedida de la excelsa Camila Quiroga”, *El Demócrata*, 27 de marzo de 1922, p. 3.

<sup>3</sup> *Excelsior*, 15/03/1924, p. 7.



costumbre terminó de desaparecer debido a nuevas tendencias, llevando a los actores a utilizar acentos más neutros.

La compañía de Camila interpretaba “al natural”, con pronunciación rioplatense y con un modo de representar también cercano al ambiente cultural argentino. Los jóvenes dramaturgos mexicanos reafirmaron la utilización en sus obras y en la escena de expresiones localistas actuales y crearon las bases de un teatro realista con tintes sicologistas.

### ***M'hijo el doctor* adaptado en el cine mexicano**

*Primero soy mexicano* es una película de comedia ranchera de 1950, escrita, dirigida y protagonizada por Joaquín Pardavé y los cantantes Luis Aguilar, Flor Silvestre y Francisco Avitia. El guion cinematográfico está basado en la obra *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez. La obra teatral es de temática rural y la adaptación es una comedia ranchera con canciones con guitarra y mariachi, donde las canciones ayudan al avance de la trama, definen momentos clave o expresan los sentimientos de los personajes.

La película forma parte de la Época de Oro del cine mexicano, la cual abarca desde 1936 hasta 1956. La trama es la misma que *M'hijo el doctor*, ya que trata sobre el regreso de Rafael Fuentes (Julio, en el original) después de 10 años y de haber estudiado medicina en los Estados Unidos (Montevideo), al rancho paterno. Ambrosio Fuentes (Don Olegario), el padre, organiza una gran fiesta de bienvenida. Rafael menosprecia la comida de su cocinera, a su padre, a Fabián y Lupe, a sus amigos de la infancia. Deja embarazada a Lupe (Jesusa) y se va a la Ciudad de México a trabajar. Llegan noticias de que se quiere casar con Sara (Sara), una muchacha de buena familia, pero van a México su padre y Lupe, quienes lo enfrentan. El matrimonio se cancela y regresan al rancho. El padre enferma (el padre se enferma y muere) y lo cura su hijo Rafael. Después de un duelo a caballo y con pistolas entre Fabián y Rafael, Lupe llega y llora junto con el cuerpo de un herido, pensando que es Rafael, y le dice que lo perdona. Rafael cambia y revalora la comida, su tierra, el amor a Lupe y a su hijo que pronto nacerá. Al final, Rafael se casa con Lupe (Julio se compromete con el padre moribundo a casarse con Jesusa), se queda a vivir y trabajar en el pueblo y terminan cantando Rafael, Fabián y Lupe la canción “Primero soy mexicano”.

La película enfrenta los valores, comida y costumbres de los Estados Unidos con los mexicanos, al hijo con el padre, y al final ganan los valores mexicanos, como en la canción: “Primero soy mexicano, por la voluntad de Dios”, cantada por los tres protagonistas, con la cual se termina la película.

### **Florencio Sánchez en la UNAM**

*Barranca abajo* se adaptó para radioteatro en Radio UNAM en 1963 y tiene una duración de 1 hora con 18 minutos. Se presentó como una pieza teatral que trata de la caída en desgracia de la clase gaucha a principios del siglo XX, representada por un hombre maduro de campo que, con engaños, pierde las tierras que habitó su familia por generaciones. Participaron: Ofelia Guilmáin, Aurora Molina, Ketty Valdés, Tita Singer, Sergio Ramos, Enrique Lizalde, Ángel Pineda, Daniel Villarán, Óscar Chávez, Juan Félix Guilmáin. Dirección: Enrique Lizalde. Producción: Max Aub.

El mes de agosto de 2021, Radio UNAM le ofreció una selección de adaptaciones radiofónicas de obras de notables escritores latinoamericanos que forman parte de la colección de ficción sonora de Radio UNAM, que obtuvo la inscripción en el Registro Memoria del Mundo de México 2021. Se volvió a transmitir el sábado 2 de agosto | 20 h. | 96.1 FM

Por otra parte, el Mtro. Manuel González Casanova escribió una tesis para la Maestría en Letras con especialidad en Arte Dramático en la UNAM en el año de 1965 y la puso en escena. El título fue

“Puesta en escena de la obra *Barranca abajo* de Florencio Sánchez”<sup>4</sup> y su asesor fue el director Fernando Wagner.

En la Facultad de Filosofía y Letras, la obra *Barranca debajo* de Florencio Sánchez forma parte del programa de la asignatura de Teatro Iberoamericano en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro. El doctor Carlos Solórzano impartió el curso de 1953 a 2000. La obra la leemos en la antología *Los clásicos del teatro hispanoamericano* de Gerardo Luzuriaga y Richard Reeve (compiladores), editada en 1975 por el Fondo de Cultura Económica, en el segundo tomo. En la introducción se ubicaba a Sánchez como parte de la “generación uruguaya del 900”, junto con José Enrique Rodó, Carlos Reyles, Horacio Quiroga, entre otros.

También reflexionábamos en clase sobre la renovación de la escena rioplatense al adaptar el naturalismo y el realismo, construyendo a los personajes con su forma de hablar, de vestir y sus costumbres, incluyendo el suicidio en sus obras. Lo mismo sucedió con el naturalismo en otros países latinoamericanos como lo hizo Federico Gamboa con *La venganza de la Gleba* en 1907 en México, José Antonio Ramos con *Tembladera* en 1916 en Cuba o el chileno Antonio Acevedo Hernández con *Joaquín Murietta* en 1936.

Asimismo, se relacionaba con la construcción del gaucho en el campo con Juan Moreira, el antigaucho con Don Zoilo en *Barranca abajo* y el gaucho en la ciudad con Ecuménico en *Un guapo del 900* de Samuel Eichelbaum.

Actualmente, el Dr. Óscar Armando García y yo seguimos con la asignatura de Historia del Arte teatral Iberoamericano del siglo XX, y comenzamos desde Juan Moreira, como parte del teatro gauchesco, el mimo drama y la adaptación dramática realizada por los hermanos Podestá en el circo. Posteriormente, el anti gaucho con Son Zoilo en *Barranca abajo*. Walter Rela en su ensayo “El teatro de Florencio Sánchez” comenta que: “Se apropió de las sustancias del primitivo teatro criollo y las instauró en “la corriente renovadora del naturalismo adaptado a la realidad nacional”” (.

*Barranca abajo* es un melodrama con características trágicas bien estructurada, donde el destino no está relacionado con ningún Dios, sino que está determinado por la psicología de los personajes y por el orden social. Don Zoilo no puede adaptarse a los cambios sociales, le quitan su tierra, casa y familia, y escoge como su única salida suicidarse. Walter Rela: Sánchez adquiere la estatura de poeta dramático que no alcanza en ninguna de sus otras piezas. La crítica menciona esta obra como la gran obra rioplatense, donde se independiza de las obras españolas e italianas.

En mi caso, como parte de mi clase, los alumnos tienen que poner en escena cinco minutos de una obra vista en el curso, y casi siempre escogen una parte de *Barranca abajo*. Lo que me hace pensar que la obra sigue teniendo vigencia en las generaciones contemporáneas, aunque para la escena son obras naturalistas con contextos sociales históricos, que se han hecho viejas para la escena contemporánea, al menos que se hagan como una reconstrucción histórica o una adaptación libre.

A los estudiantes en las clases les cuesta trabajo mirar hacia los países latinoamericanos, así que tenemos que empezar por hacer un mapa y aprenderse los nombres.

## Conclusiones

Desde finales del siglo XIX, las compañías teatrales mexicanas de Virginia Fábregas y María Teresa Montoya, realizaron giras nacionales e internacionales que fueron de gran utilidad para el intercambio de textos y diferentes formas de puesta en escena.

---

4 Tesis de maestría de Manuel González Casanova. [en línea] <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000122920>  
Fuente TESIUNAM: [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F?current\\_base=TES01&func=direct&doc\\_number=000122920](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F?current_base=TES01&func=direct&doc_number=000122920)

La compañía de la argentina Camila Quiroga dio a conocer en México a partir de 1921 textos sudamericanos y las obras de Florencio Sánchez: *M'hijo el doctor*, *Barranca abajo*, *Los derechos de la salud* y *Nuestros hijos*, quedaron situadas en el imaginario teatral mexicano.

Con las actuaciones del grupo de Camila Quiroga se reafirmó el cambio del “ceceo” español y la forma del “buen decir” en la escena por el habla cotidiana de los diferentes personajes.

Conocimos también: la adaptación de Joaquín Pardavé a *M'hijo el doctor* para el cine con *Yo soy mexicano* de 1950 y la adaptación de Barranco abajo a radioteatro en Radio UNAM en 1963.

De la misma manera, describimos cómo conocimos la obra de Florencio Sánchez en la clase de Teatro Iberoamericano con Carlos Solórzano en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y cómo lo seguimos enseñando en la misma asignatura a las nuevas generaciones.

Enhorabuena al Congreso Internacional Florencio Sánchez porque nos permite explorar muchas facetas de sus obras y nos posibilita tener nuevas miradas teóricas y nuevas experiencias teatrales y radioteatrales actuales de sus obras.

### Referencias bibliográficas

GAMBOA, FEDERICO. *Mi diario VII (1920-1939)*. México, Conaculta, 1996, entradas del 25 al 29 de marzo de 1922, pp. 65-67; entradas del 5-9 de marzo de 1923 y 16-17 de septiembre de 1924, pp. 113 y 131, respectivamente.

LUZURIAGA, GERARDO Y RICHARD REEVE, *Los clásicos del teatro hispanoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

MIQUEL, ÁNGEL, “Jacinto Benavente y Camila Quiroga en la Ciudad de México, 1921-1923”, *Vivomatografías*. N° 6, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2020. [en línea] <https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/272/292>

MONTOYA, MARÍA TEREZA. *El teatro en mi vida*. México, Botas, 1956.

ORTIZ, ALEJANDRO. “Aplicación de vanguardias en el teatro mexicano posrevolucionario”. En Meyran, Daniel, Ortiz, Alejandro y Francis Suréda (dirs.) *Théâtre, public, société*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Centre de recherches d'études argntines du CRILAUP 1998, pp. 488-500.

## FLORENCIO SÁNCHEZ EN MENDOZA EN TORNO A LOS 70'

Ariana Lucía Gómez.  
Facultad de Artes y Diseño. UNCuyo  
[arianagomez@yahoo.com.ar](mailto:arianagomez@yahoo.com.ar)

Lucía Inés Castellino  
Facultad de Artes y Diseño. UNCuyo.  
[luchicastellino@gmail.com](mailto:luchicastellino@gmail.com)

Para dar cuenta de la presencia de Florencio Sánchez en Mendoza durante la década del 70 presentaremos algo del itinerario del Teatro de la Montaña y de su director, Juan Agustín Rossi Vaquié, cuyo fondo documental rescatamos y alojamos a través del Licenciado Pablo Chiavazza como custodio, en el archivo del Museo Municipal de Arte Moderno (MAMM) de la Municipalidad de la ciudad de Mendoza.

Es necesario mencionar que este artista es una figura incómoda dentro del teatro independiente de Mendoza y de su historia. Su rol como director interventor de la Carrera de Teatro y del Elenco Universitario (UNCuyo) durante la última dictadura cívico-militar produjo una inflexión que aún no ha sido indagada, pero sí ha provocado una serie de interrogantes en el marco de otras investigaciones. Por un lado, la reconstrucción de la vida y obra de Galina Tolmacheva nos vincula con esta figura ya que es quien propicia una serie de homenajes para la docente y directora rusa. Por el otro, la recuperación de una revista editada por Cristóbal Arnold entre 1980 y 1981, *El Espectáculo. La cultura y su gente*, lo destaca como una figura que, desde el ámbito independiente, promueve la cultura mendocina con la fundación del Teatro de la Montaña. El modo de organización de estos espacios allí relevados es cooperativo e integra varias expresiones artísticas: exposiciones plásticas, charlas, talleres de teatro, ciclos de cine, música y certámenes literarios.

En el caso particular de La Montaña, fue un espacio concebido con criterios innovadores que disponía de una parrilla para telones, luces y decorados, algo inusual en los teatros independientes de la época.

Asimismo, hemos podido entrevistar a algunxs de sus ex integrantes que amablemente nos dieron testimonio, evidenciando distintas perspectivas y miradas tanto de su paso por el Teatro de la Montaña como de su relación con el director: Silvia Ontiveros, actriz, José Cannizo actor, eléctrico y director de la Biblioteca junto a Eduardo Lalo Vega, Rodolfo Atencio, actor, director y mano derecha de Rossi en la producción y coordinación del espacio y el elenco, y también a la artista plástica Ninina Ramaglia que participó en varias escenografías y vestuarios y también creó y coordinó la sala de Arte que funcionaba dentro del teatro. Los casos de Cannizo y, especialmente, el de Atencio destacan por la gran lealtad, agradecimiento y hasta devoción por su director, colega y amigo. Admiraban que un abogado y teatrista de formación francesa estuviera volcado a lo nacional y popular, así como también valoran la generosidad con la que los formó en esa línea hacia la conciencia social. Por eso el repertorio: aquí Sánchez será figura troncal y la vocación de público de sus espectáculos.

A prima facie llamó nuestra atención la cronología que se encuentra en *Las puestas en escena de B. Brecht en la historia teatral de Mendoza* (2010), en la que Graciela González de Díaz Araujo consigna varias producciones relevantes: en 1968, *Barranca abajo*, dirigida por Jorge Petraglia y realizada por el elenco universitario; en 1972, *En familia*, dirigida por Juan Rossi y representada por el Teatro de la Montaña, creado en 1971; en 1973, *La Tigra* dirigida por Juan Rossi y Manuel Núñez La Vena; en 1974, *Canillita* dirigida por Juan Rossi y Cristóbal Salgado, y en 1977, *Los muertos* dirigida por Manuel Eduardo Vega, todas realizadas por el elenco de teatro independiente el Teatro de la Montaña. Se realiza incluso un homenaje a Florencio Sánchez, que funciona también como despedida del teatro, obligado a cerrar sus

puertas por un conflicto judicial vinculado al terreno donde había sido construido desde cero. Una marca de agua de esa creación es su arquitectura, diseñada al pie de la letra según el modelo francés por la arquitecta Serena Godina, quien también se encargó de algunas escenografías. El proceso de construcción se encuentra exhaustivamente documentado en el libro *Historia del Teatro de la Montaña. Contada por varios de sus integrantes* (2013).

Otro punto notable de la adhesión a Sánchez se expresa en que la Biblioteca que allí funcionaba se bautizó con el nombre del dramaturgo rioplatense Florencio Sánchez. De dónde venía esta adhesión, qué puntos de su obra, estética e ideario resonaron en este grupo teatral mendocino en los 70 para llevarlo contundentemente a escena y homenajearlo. Cuando conversamos con Quique Atencio acerca del nombre de la misma, él lo resumió de la siguiente manera: “El nombre de la biblioteca obedece a que todos éramos un poco seguidores de ese autor, porque nos convenció toda su forma de tratar los temas que son tan afines a nosotros por su forma tan nacional...” (Entrevista a Quique Atencio, 2025). Lo primero que surgió entre los entrevistados es que Rossi admiraba a Florencio Sánchez. Rebuscamos en esa admiración estableciendo correspondencias a partir del ideario del Teatro de la Montaña que tenía la fuerza de manifiesto, de la ética del espacio, de inspiración francesa y un modo de funcionar coherente con las formaciones teatrales independientes porteñas y de varias provincias argentinas cuyo desarrollo tuvo sus variantes y derivas entre las décadas del 50 y la del 70 de nuestro interés particular. Dice Atencio:

Rossi, por ser un seguidor de lo nacional y popular, coincidimos todos en que era nuestro tema, lo nacional y lo popular que era el sello distintivo de la programación del Teatro de la Montaña. A pesar de que hacíamos unos clásicos universales...hicimos Goldoni, Tirso. Pero nuestra bandera eran esas obras de Florencio Sánchez... (Entrevista a Quique Atencio, 2025).

*Nacional y popular* en el criterio de Fos en torno al Teatro popular Fray Mocho y su director Oscar Ferrigno.

Nos adelantamos a señalar la inferencia de que el interés en Sánchez fue más histórico que formal o estético, puesto que, como veremos a continuación, las puestas en escena no se inscriben cabalmente en el drama moderno más allá de Sánchez. Por otro lado, en el libro *Nuevas técnicas de actuación dramática. Para actores y directores de puesta en escena...* se concibe a sí mismo dentro de lo que Rossi define como “no naturalismo”, asunto en el que trabajamos en torno a las estéticas predominantes en el teatro mendocino en aquellos años, tanto como luego en la postdictadura y su irradiación en la actualidad. Se volcó a trabajos de rompimiento que mencionaremos a continuación en algunas de las puestas de Sánchez que dirigió.

El Teatro de la Montaña tenía un objetivo principal que era hacer un teatro de calidad y comprensible tanto para un intelectual como para un obrero. El precio de la entrada no debía superar el de la entrada de cine. Querían llegar con su arte a un público amplio. Procedencia de ideales del teatro popular francés. El "teatro popular francés" se refiere a un movimiento teatral que busca llevar obras de calidad a un público amplio, a menudo utilizando estrategias para hacer el teatro más accesible en términos de precio y ubicación. El Théâtre National Populaire (TNP) es un ejemplo emblemático de este movimiento, fundado por Firmin Gémier en 1920. Rossi Vaquié se formó en París con Roger Planchon y Bernard Dort en el *Théâtre de la cité de Villeurbanne* y en el Instituto de Estudios teatrales de la Facultad de Letras de la Sorbona.

Dentro de este grupo de teatro independiente, podemos diferenciar entre sus integrantes a quienes continuaron en el teatro profesional como Eva Cabral, actriz que se había formado en la Universidad de Cuyo con Galina Tolmacheva y fue actriz del elenco universitario hasta su jubilación; Lalo Vega quien destaca como formador de grupos vocacionales, director y docente de dramaturgia junto a Elvira

Maure de Segovia, bibliotecario en la Escuela de teatro de la UNCuyo, Carlos Perlino que fue un reconocido periodista. Trabajó en varios medios locales, incluyendo el Diario *Mendoza* (más tarde *Mendoza Hoy*), Diario *Uno* y *El Sol* y especialmente los equipos técnicos y escenográficos, en los cuales los nombres de Raúl Catalán, Haydée Magnani, Liliana Bermúdez, Esther Carmona, José Serradilla y Elvira Mellis sobresalen, pues se convirtieron en destacados docentes de la carrera de Diseño Escenográfico de la UNCuyo. Por otro lado, nos encontramos con actores, dramaturgos y directores del repertorio de la Montaña que obtuvieron reconocimiento de la crítica y fueron eslabones fundamentales para su devenir artístico, pero cuyas huellas se difuminaron en el tiempo: Manuel Núñez La Vena, Aldo Barresi, Alejandro y Enrique Guerrero. Rodolfo Atencio, a quien hemos entrevistado exhaustivamente, así mismo, una vez clausurada su etapa rutilante en La Montaña dirigió grupos amateurs como en sus orígenes, y no continuó dentro del teatro profesional; el cierre de la Montaña fue un hecho que lo marcó para siempre.

Se podría decir que este tipo de práctica grupal, compuesta tanto por actores profesionales como amateurs, lo emparenta, entre otros, con el Teatro Popular Fray Mocho, dirigido por Oscar Ferrigno. Formado en Francia en el ámbito del teatro popular, Ferrigno también representa una figura clave dentro de la segunda etapa del teatro independiente nacional, caracterizada por la capacitación y la formación. En este sentido, puede trazarse una correspondencia con su experiencia: al igual que otros, se formó en el exterior y, a su regreso, puso esos saberes al servicio de un proyecto teatral con vocación nacional (Ordáz, 1981, p. II).

En esta línea, relevada por la Dra. Marina Sarale, resulta significativo mencionar que entre las décadas del 60 y 70 en Mendoza algunos actores y actrices se formaron en el extranjero —principalmente en Francia, Estados Unidos y Alemania— sin pasar por los circuitos de formación tradicionales de Buenos Aires. Este desplazamiento les permitió entrar en contacto directo con las vanguardias teatrales del momento: en Francia, con el teatro del absurdo; en Estados Unidos, con experiencias del Open Theatre o el Performance Group y en Alemania con el Teatro del Pueblo y el Berliner Ensemble. Tal es el caso, respectivamente de: Clara Giol Bressan, Juan Rossi Vaquié, Cristóbal Arnold,<sup>1</sup> Mariú Carrera y Gladys Ravalle, cuyas trayectorias incidieron en la renovación de la escena local.

A continuación realizamos una semblanza de las obras de Florencio Sánchez que se realizaron en el Teatro de la Montaña y algunos elementos que es significativo relevar de cada una de ellas. Se da cuenta de la geolocalización que supone una forma de apropiación y de re territorializar a Sánchez en la década del 70 en Guaymallén, Mendoza. Como afirma Tossi, estudiar la multiplicidad de las producciones escénicas implica asumir la porosidad y dinámica de lo territorial (Tossi, 2022).

## Las puestas en escena

### *En familia*

Para comenzar con la preparación de la puesta de *En familia*, se difundió a través de la prensa y también de forma personal, un cuestionario sobre la situación de la Argentina en 1905; de esta manera, el elenco podría hacer una reconstrucción de la época en la que se sitúa la obra y de todos los hechos que estaban condicionando la historia argentina tales como: modificación de la población por la inmigración, la situación de la Patagonia y Las Malvinas, entre otras. Luego de este estudio, el grupo debió hacer un trabajo previo a la preparación de la puesta para establecer el mensaje ideológico y político de deseaban transmitir:

---

<sup>1</sup> En 1973 Cristóbal Arnold edita la *Revista Programa Cultural*, donde expresa claramente su compromiso ideológico y muestra el panorama teatral de la época local e internacional, una de las notas principales está dedicada al Nuevo teatro e incluye un panorama de la renovación de los 60 en Europa y Estados Unidos, firmada por Harold Clurman. Además participa activamente en debates que se producen en la Revista Claves (Sarale, 2020, p.20).

Del estudio de la obra, surgió la necesidad de profundizar respecto a las cuestiones socioeconómicas aludidas en ella. La riqueza del texto de Florencio Sánchez indica que de una situación familiar intimista surge una dimensión que trasciende hacia toda la sociedad. Es decir, que resuelve la antítesis entre lo intimista y lo épico. (*Historia del Teatro de la Montaña. Contada por varios de sus integrantes*, 2013, p.49)

La puesta escenográfica de esta obra también fue muy innovadora, ya que el escenario se construyó por medio de planchas móviles que seguían el modelo del Teatro Isabelino, en donde las plataformas en las que los actores desarrollaban sus acciones, se encontraban también inmersas entre el público (*Historia del teatro de la montaña. Contada por varios de sus integrantes*, 2013, p.50). Otro detalle a destacar fue el uso de proyecciones de textos que estaban acompañados, en su mayoría, por un fondo musical y a su vez, iban situando y guiando al espectador:

*Buenos Aires 1905.  
Esta es la historia de una familia argentina, los Acuña.  
La colonia quedó atrás.*

*En familia* recibió buenas devoluciones por parte del público y la crítica mendocina, por este motivo fue una obra que el Teatro de la Montaña repuso en varias ocasiones. También fue presentada en la Muestra Provincial de Teatro, durante los festejos de la Fiesta Nacional de la Vendimia en marzo de 1973, en el Canal 7 de Televisión Mendoza, en el salón de fiestas del Club Social y deportivo de Guaymallén y, por último, realizaron una función en el Colegio Nacional de Guaymallén. “*En familia* representada por el teatro de la montaña ha sido la obra teatral producida en Mendoza que, posiblemente, sea la más vista en la historia de la provincia” (*Historia del teatro de la montaña. Contada por varios de sus integrantes*, 2013, p.53) debido a la gran cantidad de público local que convocó en cada una de esas funciones, por su vínculo con el Colegio Nacional que da cuenta de esa inserción barrial que tenía el Teatro de la Montaña, con su mirada popular y territorial.

La mencionada obra de Sánchez también convocó a algunas personalidades, cuyos testimonios nos interesaron especialmente. Tal es el caso de Silvia Ontiveros, quien fue invitada por la comunicadora Lila Levinson, locutora, actriz y escritora, una verdadera estrella de la comunicación en años posteriores, de quien también hemos recibido recientemente su fondo documental que enriquecerá la presente investigación y concretará el relevamiento de algunos agentes del campo cuyos aportes han quedado invisibilizados. Lila, quien fue columna vertebral del teatro de La Montaña, convoca a Silvia para realizar el personaje de Laura en la obra. A la actriz le atraían tanto Sánchez como la obra y el personaje, pero resultó ser una experiencia agri dulce debido a ciertas actitudes del director hacia las mujeres jóvenes, que la incomodaron. Afortunadamente, en una de las funciones, Cristóbal Arnold (director ya consagrado en Mendoza) la convocó para hacer el personaje de Ivette de *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht. El binomio Arnold-Brecht fue muy importante en la provincia de Mendoza y también lo fue esta experiencia para la misma Ontiveros, que se sintió realizada al participar de esta puesta en virtud del autor y el compromiso social observable en sus obras; como también sucedía con el teatro de Florencio Sánchez. Silvia destacó el trato respetuoso que Arnold tenía para con las actrices. Luego ella se volcó a la política y luego a la militancia de los derechos humanos. Fue presa política durante la dictadura argentina.

#### *La Tigra*

Fue dirigida por Manuel Núñez La Vena, quien realizó su carrera artística en la Escuela Superior de Teatro de la UNCuyo. Destacó por ser un artista integral que actuaba, cantaba, bailaba y sabía tocar

varios instrumentos. Integró los elencos *Escenario* y *SEA*<sup>2</sup>; también participó en numerosas obras presentadas en la provincia de Mendoza. Según el testimonio de Rodolfo Atencio era “un excelente hombre de teatro, muy circunspecto, muy serio y tocaba muy bien el piano...” (Entrevista a Quique Atencio, 2025).

La obra se sitúa en la ciudad de Buenos Aires a principios del siglo XX. Destacan el ambiente de Café Concert - Cabaret en uno de los escenarios, donde transcurría la primera parte de la obra. Luego del entreacto, la acción tenía lugar en una rampa angosta que funcionaba como una conexión entre el Cabaret y la habitación de la Tigra. Con el vestuario y el claroscuro que reinaba en esa rampa, los personajes parecían sacados de una pintura de Renoir. Atencio definió esta puesta como “una de las mejores que se hicieron en el teatro” (Entrevista a Quique Atencio, 2025), ya que destacó la distribución del espacio y la puesta escenográfica de la obra que significó un arduo trabajo para escenógrafos y vestuaristas del grupo de La Montaña que contaban con un espacio y materiales muy humildes.

Fue un espectáculo bajo la fórmula ‘teatro, vino y empanadas’, platea y escena fluían sin separación. Una manera particular de romper la cuarta pared, tanto así que las empanadas y el vino ofrecidos parecían traídos del bar ‘campitos’.

*La Tigra* también tuvo su gran despliegue musical en donde Manuel Núñez La Vena tocaba el piano que se encontraba bajo el escenario, interpretando numerosos tangos que cantaron y bailaron algunos personajes de la obra tales como: *La morocha* y *Mocosita*.

#### *Canillita*

En cuanto a la presentación de *Canillita* se pueden destacar varios aspectos. En primer lugar, una suerte de “prefacio” con el recitado de “Hay un niño en la calle”, de Armando Tejada Gómez,<sup>3</sup> por parte de Eva Cabral y luego el inicio en sí de la obra, en el que entraban los canillitas vociferando el nombre de distintos diarios de la provincia de Mendoza. Luego el protagonista de la obra, el verdadero Canillita, subía al escenario y se encontraba con el mismísimo Florencio Sánchez para entablar el siguiente diálogo:

Canillita: Señor Florencio Sánchez, nosotros sabemos que usted siendo Director del diario se puso de parte nuestra en la huelga que hicimos.

Florencio Sánchez: (tocando los ojos y la frente de Canillita) Con estas lágrimas que he llorado por vos, te bautizo con el nombre de Canillita. Que un día los que lleven tu nombre, no tengan frío ni hambre y conozcan la alegría. (*Historia del teatro de la montaña. Contada por varios de sus integrantes*, 2013, p.94)

A la luz de este recitado del poema de Tejada Gómez y el “acople” inicial que se le añade a la obra del dramaturgo rioplatense, podemos decir que el Teatro de la Montaña realiza una apropiación mendocina de la obra, produciendo así una nacionalización de los temas planteados por Sánchez que eran más propios del ámbito rioplatense pero cuyas problemáticas estaban vigentes en todo el país.

---

<sup>2</sup> Un afluente del Teatro de la Montaña fue el Teatro SEA (Sala Experimental de Arte) fundado por Marcos Singer y Cristina Manzanares. Luego de cesar sus actividades, varios de sus miembros continuaron haciendo teatro junto a Rossi Vaquié y el grupo de La Montaña (p.23. 2013).

<sup>3</sup> La canción “Hay un niño en la calle” denuncia la desigualdad social, especialmente el abandono y la pobreza infantil. A través de una poesía desgarradora, Tejada Gómez pone en el centro al niño como víctima de un sistema injusto, visibilizando su sufrimiento y reclamando responsabilidad social. Tejada Gómez fue un referente indiscutible del Movimiento del Nuevo Cancionero, fundado en Mendoza en 1963 junto a Mercedes Sosa, Oscar Matus y otros artistas, y aportó una mirada humanista, amplia y profunda de la realidad argentina y latinoamericana. *Hay un niño en la calle* representa el espíritu del Nuevo Cancionero, que no era solo música, sino un proyecto cultural-político que buscaba transformar la sociedad a través del arte comprometido.



También es importante destacar que, luego de esta primera escena original y propia del elenco mendocino, las vecinas de la obra entraban con una cesta de ropa y colgaban un cartel en el que se leía “Homenaje del Teatro de la Montaña a Florencio Sánchez”. En otro podía leerse el nombre de la obra: *Canillita*, y por último colgaban una serie de prendas que contenían al reparto de la obra. Consideramos que fue una forma innovadora por parte de la dirección de Rossi y Salgado, ya que presenta al equipo de trabajo en una especie de rompimiento de la cuarta pared.

Al igual que la obra *En familia*, *Canillita* también fue llevada al Canal 7 de Mendoza y en la bibliografía consultada se consignan algunas cartas que los espectadores enviaban al canal, en las que ensalzaban con gran beneplácito las representaciones televisadas.

#### *Los muertos*

La puesta en escena de *Los muertos*, bajo la dirección de Lalo Vega, aborda con una mirada basada en fundamentos científicos la problemática del alcoholismo y el papel que desempeñan los padres en relación con la infancia. Estos ejes temáticos se profundizan hasta convertirse en una reflexión filosófica sobre los valores morales de la época, centrados en la noción del bien y el mal. Lisandro, personaje que representa al alcohólico crónico, interpreta la realidad de forma distorsionada debido a su enfermedad. La obra también examina la situación de la mujer a través del personaje de Amalia, quien se encuentra atrapada entre dos figuras masculinas que encarnan distintas formas de adicción: Julián, un bebedor habitual, y Lisandro, cuya dependencia al alcohol resulta mucho más severa y destructiva (2013).

La prensa local le otorgó una crítica elogiosa a algunas personalidades que participaron en la puesta en escena de obra:

La tarea de Rodolfo Atencio y de Eva Cabral fue de primera línea, así como el debut de Manuel Eduardo Vega en la dirección. El resto del elenco respondió a las exigencias de la pieza, [...] también se elogió la escenografía y la iluminación. En síntesis, por parte de todos, una excelente tarea realizada con un alto sentido teatral. (*Los Andes*, 31-10-1977)

Fue con la representación de esta obra que aconteció el cese de las actividades del Teatro de la Montaña, por este motivo, una vez finalizada la representación, todos los integrantes se reunieron en el *ball* del teatro para brindar por la labor realizada en esos años y con profundo dolor en el corazón. Es por ello que Rodolfo Atencio guarda un cariño y una admiración especial por el Teatro de la Montaña y la figura de Rossi Vaquié.

En esta pieza el personaje de Lisandro funciona como personaje delegado de Sánchez en la explicitación de la Tesis de la obra. Encontramos una redundancia pedagógica. Desde la primera escena evidencia su voluntad pedagógica con el recurso de incluir en los parlamentos frases didácticas, epigramáticas, que pueden ser sacadas de sus contextos y valen como predicciones sobre la realidad. (Dubatti en Sánchez, 2005, p. 246)

Podemos concluir que hay como un eje conductor en todas las piezas que funcionan como una epigramática propia del grupo a través de la extracción de frases y la presencia de vecinas y personajes no teatrales, tanto como la poesía y la música, destaca Armando Tejada Gómez como una fuerte marca territorial. Todo esto deviene en una redundancia pedagógica programática finalmente tanto para el Teatro de la Montaña como para el propio Sánchez.

### **Conclusión**

La investigación realizada permite reconstruir, a partir de documentos, testimonios y análisis escénicos, la relevancia de Florencio Sánchez en la programación y el ideario del Teatro de la Montaña durante la década del 70 en Mendoza. A través del seguimiento del repertorio del grupo, sus puestas en escena,

sus decisiones estéticas y su modo de producción, se evidencia una apropiación local y profundamente comprometida con los valores de lo nacional y lo popular. La elección reiterada de las obras de Sánchez no solo responde a una admiración personal por parte de Rossi Vaquié y su elenco, sino también a una búsqueda consciente de un teatro con vocación social, accesible y transformador.

Se confirma así la hipótesis planteada al inicio del trabajo: existe una marcada presencia de la obra de Florencio Sánchez en la escena mendocina de los años 70 por parte del Teatro de la Montaña, lo cual se vincula directamente con la afinidad ideológica y estética entre el dramaturgo rioplatense y los ideales que sostenía este grupo teatral independiente. La coherencia entre el ideario de Sánchez y los objetivos del Teatro de la Montaña generó una sintonía profunda que se tradujo en puestas comprometidas, innovadoras y ampliamente difundidas.

Resulta especialmente significativo señalar que, luego de esa etapa, no nos consta por el momento que otros grupos teatrales mendocinos hayan representado la obra de Sánchez con la misma frecuencia, profundidad y originalidad que lo hizo el Teatro de la Montaña.

En suma, este trabajo no sólo recupera una experiencia teatral singular, sino que también contribuye al trazado de una historia del teatro argentino desde una perspectiva descentralizada, al visibilizar prácticas, discursos y tensiones que dan cuenta de la riqueza y diversidad de la escena mendocina en torno a los años setenta.

### Referencias bibliográficas

- FOS, CARLOS. “Criterio de lo nacional y popular en el Fray mocho”, *El viejo Teatro Municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*, Buenos Aires, Teatro San Martín, 2014, pp. 149-177.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, GRACIELA, *Las puestas en escena de Bertolt Brech en la historia teatral de Mendoza (1960-2000)*. Tesis de maestría en Arte Latinoamericano. Mendoza, inédita, 2010.
- ORDAZ, LUÍS, “Florencio Sánchez”, *Capítulo. La historia de la Literatura Argentina*, N.º 38 (1980), pp. 337-360.
- ROSSI VAQUIÉ, JUAN, *Nuevas técnicas de actuación dramática. Para actores y directores de puesta en escena*. Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1983.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Barranca abajo, En familia, Los muertos*. Buenos Aires, Losada, 2005.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *M’HIJO el doctor*. Buenos Aires, Colihue, 2018.
- SARALE, MARINA, *Parodia y política en el teatro argentino de los años 50*. Mendoza, INCIHUSA CONICET, 2020.
- SARALE, MARINA, *De la palabra al cuerpo, teatralidades, performatividades y formas críticas de representación en el teatro de Mendoza*. Tesis de doctorado. Mendoza, inédita, 2020.
- TEATRO DE LA MONTAÑA, *Historia del teatro de la montaña. Contada por varios de sus integrantes*. Mendoza, Teatro de la Montaña, 2013.
- TOSSI, MAURICIO, “Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino”, *Perifrasis.rev.lit.teor.crit.* Vol.10, N.º20, 2019. [en línea] [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2145-89872019000200045](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-89872019000200045) [Consulta, 12 de julio de 2025]
- TOSSI, MAURICIO, *Antología de teatro argentino en la posdictadura. Nodos interregionales (1983-1992)*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2022.

### Fuentes

- Entrevista a Quique Atencio. Mendoza, 2025.
- Entrevista a Silvia Ontiveros. Mendoza, 2025.

## BARRANCA ABAJO COMO APUESTA FEDERAL

María Ester Gorleri  
Universidad Nacional de Formosa (UNaF)  
[megorleri@gmail.com](mailto:megorleri@gmail.com)

Después de releer *Barranca abajo* tantas veces —por razones de gusto y de deber— y en estos días, una vez más, para retomar en este Congreso la memorable puesta en escena de 2006 en la ciudad de Formosa, de la que fui también espectadora privilegiada en ocasión de su estreno, volví a interpelar la fuerza dramática de su texto. Así, recuperé su carácter vigoroso y vigente, pariente criollo de la tragedia shakespiriana en su tema y su asunto.

El rey Lear se encarna en el democrático y rural Zoilo, como Cordelia en Robustiana. En ambos textos, la filiación abandona el afecto y los valores consagrados para sustituirlos por los de un orden nuevo que se *pregna* de signo trágico rompiendo las reglas del mandato. Porque tanto en uno como en otro drama emergen conflictos atados a un clima de época, a las demandantes ambiciones, a la ingratitud, a la traición y a la locura o sus máscaras. Esas condiciones que sostienen el edificio del orden familiar y social perduran, cambian de marco o de entorno, de época y de geografía, pero sustentando una trama conflictiva, los convierten en lo que son: dos textos clásicos e impermeables al paso del tiempo.

Y lo dicho reveló otra vez la *pregnancia* y el carácter clásico de la tragedia de Sánchez en ocasión del Plan Federal realizado por la programación del Cervantes. La iniciativa obtuvo entusiasmada recepción y puso manos a la obra en 2006 llevando a Formosa la versión de *Barranca abajo*, con la dirección del Luis “Indio” Romero. Es que con los objetivos de federalizar la cultura, promover y fortalecer el quehacer teatral, el Teatro Nacional Cervantes firmó un acuerdo marco entre el Teatro y las provincias que se postularon para ser sedes del Plan Federal.

Con maestría y agudeza la crítica se ocupó repetidas veces y en esta ocasión del Congreso una vez más, de las textualidades de Florencio Sánchez, cuidadoso observador del cambio cultural rioplatense y de fina escucha para entender un cambio de época, entre el fin de un siglo y el comienzo de otro, plasmado en hacer vivo en usos lingüísticos populares, rurales y urbanos el magma social del *melting pot* argentino al comenzar el siglo XX. Nada mejor que el teatro para mediar ese tránsito entre dos tiempos. Por tales razones, no me ocuparé aquí de indagar los pormenores de los conflictos que exhibe la trama de *Barranca abajo*. Pero sí afirmar, con lo que sigue, que si hoy subiera a escena una versión del texto dramático en giro contemporáneo, contaría con una estructura dramática tan sólida que bien podría exhibir qué pasa cuando las certezas se han caído, cuando el principio del relativismo cultural imperante desmorona creencias, hábitos y valores que cimentaron la progresía, y que la verdad son muchas verdades “a la carta”, cuando no la verdad que nos devuelve como respuesta una certidumbre construida por inteligencia artificial.

*Barranca abajo* dramatiza el cambio. Y se construye como un llamado de atención a las fisuras en los afectos, en los legados, en el núcleo familiar, en la sociedad y sus estratos, en la posesión de bienes, en la propiedad y en la movilidad propia de las culturas vivas, ésas que rompen las aguas tranquilas del *habitus*.

El cimbronazo de esa potencia temática no podía dejar impasibles a los espectadores del flamante nuevo siglo XXI, en 2006 y en Formosa; tampoco a cada uno de los actores que integró el elenco quienes lo percibieron como una “prueba de fuego” al ser convocados para llevar *Barranca abajo* a escena.

Vamos a referirnos hoy a una experiencia teatral convivial lugarizada.

## **Marco cultural en la primera década del siglo XXI en Formosa**

Para situarnos en contexto, digamos que en Formosa y por entonces, en la primera década del siglo en curso, fue surgiendo un nuevo público, sobre todo joven, que se entusiasmó con el teatro, favorecido por una política cultural del Instituto Nacional del Teatro —creado en 1998 por Ley N° 24.800/97.

Se desplegó por entonces un apoyo concreto con subsidios para elencos del teatro independiente, asistencias técnicas, convocatorias a concursos, publicaciones de dramaturgia y de crítica, promoción de salas de espectáculos a lo largo y ancho del país, apoyo a giras y a investigadores del “hecho escénico” manifestando el concepto de “país teatral”, y compartiendo con los gobiernos provinciales los costos relativos a las Fiestas del teatro para promover las escenas locales y sostener Festivales diversos.

Otro de los efectos de esa política residió en la circulación de espectadores y de actores, de elencos y dramaturgias que posibilitaron algo que no teníamos: conocernos; saber qué hacían nuestros vecinos y qué hacíamos nosotros en esta periferia; ver al Otro en el hacer, ver, escuchar, compartir y “teatrar” — al decir de Mauricio Kartun.

Por su parte, la gestión cultural en Formosa impulsó el conocido en el NEA como Festival Internacional de Teatro de la Integración y el Reconocimiento, por el cual fue posible ver en escena piezas extranjeras y latinoamericanas que convocaron amplios públicos, muchos de los cuales y a nivel local, veían teatro de elenco por primera vez y, por añadidura, con acceso libre y gratuito, dato no menor para favorecer la difusión de los espectáculos en la capital formoseña y en el interior provincial. A su vez y en circuito paralelo al teatro independiente, las salas oficiales de espectáculos exhibían con preponderancia artistas y piezas del teatro comercial, con precios de localidades distantes del poder adquisitivo de las capas estudiantiles dentro del nuevo público.

## ***Barranca abajo*, de Florencio Sánchez en Formosa**

Volviendo a *Barranca abajo* y como antes dijimos, la puesta en Formosa surgió de los acuerdos entre el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires y la provincia, que significó la puesta en escena del texto de Sánchez, con dirección porteña y *casting* local. Tenemos estudios críticos de la pieza de Sánchez en la colección de la historia del teatro en Formosa, de los cuales aquí recuperamos el abordaje de lo que se llamó “drama rural”, pero que para nosotros es tragedia.

Mencionaré los nombres de los actores porque merecen su lugar y van a buscarlo. En la puesta formoseña de 2006 los actores seleccionados y sus roles se encarnaron en Carlos Leyes (Zoilo), Sandra Ocampo (Dolores), Marcela Delturco (Prudencia), Florencia Genes (Rudelinda/Rudecinda), Tedy Durán (Martiniana), Juan Vergara (Butiérrez/Gutiérrez), Lázaro Mareco (don Luis), Alejandro Beck (sargento), Guillermo Karpel (Batará), Manuel Benítez (Aniceto), Gisela Barreto (Robustiana). Como actores suplentes seleccionaron a Yanina Godoy y Sergio Olazar.

Los responsables técnicos fueron: Marcelo Valiente en vestuario y escenografía; Hugo Albariño en luminotecnia y diseño sonoro; la musicalización estuvo a cargo de Luis Paulo Campos.

## **El texto espectacular**

Según Italo Calvino, es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de “ruido de fondo”, pero que al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo y es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone. Esta actualidad apresa un fluir de lo que fue y de lo que va siendo (léase: “significando”) para los actores y espectadores, en los dos teatros: el del escenario y el de la vida.

Cuando en 1905 se estrenó la pieza de Sánchez, el “ruido de fondo” lo conformaban una estructura familiar patriarcal ligada a la tierra por tradición, la palabra empeñada como garantía, los modos de relación amorosa necesitados de la aprobación paterna, el honor y la honra. Ese universo patriarcal ya estaba en plena mutación.

Sin embargo, la lucha entre lo viejo y lo nuevo, los abusos del poder, el quiebre de los vínculos familiares, el despojo legitimado por el orden legal, la indignidad de la pobreza, la soledad, la desesperanza, el suicidio libremente asumido, se actualizan en *Barranca abajo* a través de la propuesta de Luis Romero, su director. Su versión pone en duda de que Zoilo, el protagonista, sea un ‘pobre hombre’. “Lo veo optimista y poderoso —explica Romero—, pero se enfrenta con un monstruo: las ideas nuevas que se le vienen encima y contra las que no puede defenderse” y reacciona cimentando su propia ruina, perdiendo pronto el único sostén afectivo auténtico que es el de su hija menor.

Todo está estratégicamente armado por Juan Luis —el nuevo dueño del campo de Zoilo— y por un cambio socioeconómico liberal cuyo precio lo pagarán los ‘tradicionales’, los ‘antiguos’ —los ‘viejos’ del antiguo orden, en definitiva.

Quizás la más elocuente expresión de simbiosis entre el pasado y el presente en la versión de Luis Romero se ubique en las resonancias musicales de “El arriero”, el clásico tema de Atahualpa Yupanqui en la versión de Divididos, que resonó al abrir y cerrar la puesta en escena de *Barranca abajo*. Nada más acertado para la puesta que ese memorable tema de Yupanqui.

Por una parte, Romero propuso una puesta tradicional en *Barranca abajo*. El director llevó a la práctica la virtualidad escénica del texto de Florencio Sánchez. Pero —por otra— le agregó nuevos signos aunque siempre en relación de dependencia con la obra dramática original.

Lo *nuevo* en su propuesta escenográfica fue la recreación del espacio teatral, porque sustituyó el realismo-naturalismo original del ambiente —a manera de “ilusión de realidad”— por un espacio más simbólico: se utilizaron enormes acuarelas que sugerían mediante trazos mínimos la silueta de una estancia o del rancho, íconos sobrepuestos a otros que remiten al paisaje pampeano. A su vez, la extraescena —o espacio invisible, aquello que el público imagina— estuvo a la vista en un tercer plano, mediante el recurso de bancos en los que se sentaban los actores mientras estaban “fuera de escena”, pero a quienes se veía permanentemente, atentos a avanzar para dar su parlamento.

## Actuación

Los actores alcanzaron una actuación predominantemente semántica, es decir, aquella en que la composición de sus personajes es mimética con la realidad. Como efecto de esa decisión y de su resultado elocuente, el público los vio como “reales”. Reconocían a Zoilo y no a Carlos Leyes, a Rudecinda, su hermana altanera, y no a Florencia Genes, a la ambivalente Prudencia y no a Marcela Delturco: estos actores dieron muestra de haber logrado una compenetración acabada de sus roles.

Con menos aciertos, en cambio, aparecía Misia Dolores, quizás por causa de un énfasis innecesario en la gestualidad y la entonación; o, por caso, en la marcación del vestuario como sobrecarga de superioridad en Juan Luis. Sin dudas, la fuerza expresiva de Ña Martiniana —protagonizada por Tedy Durán— arrancó aplausos y risa del público que inmediatamente captó la funcionalidad de su personaje, generador de humor en los gestos y en el habla, opuesto a la figura trágica del viejo Zoilo y de hecho, su contrapartida ya que es Martiniana quien socava todo el tiempo —a través del discurso y de la acción— el sistema de valores y la voluntad de Zoilo.

Breve pero convincente y creíble el desempeño del rol de Juan Vergara como Butiérrez, el comisario: desde la actitud, postura y entonación hasta el respeto por los silencios significativos que subrayaban la incomodidad de la escena.

Una modulación más clara de Batará hubiera permitido entender lo que decía el personaje. Y de Aniceto se hubiera esperado una mayor soltura corporal y una dicción más fluida.

Ternura, encanto y gracia arrojó la actuación de Gisela Barreto como Robustiana, y esas cualidades alcanzaron su mejor momento en la escena del coqueteo a Aniceto; no así algunos altibajos y apresuramientos en la dicción, al borde del grito en ciertos tramos breves.

Esta función semántica de los actores se combinó en la puesta de Romero, con la función déctica orientada por el director, que se hizo ostensible en aquel recurso de ubicar bancos en un tercer plano de escenario, en los que se sentaban los actores mientras estaban “fuera de escena”. El espectador “leyó” ese recurso como salidas momentáneas de la ficción.

Oportuno es señalar varios logros en esta versión espectacular de Florencio Sánchez: primero, la armonización del director y la respuesta del elenco al resignificar un texto tan distante temporalmente (recuérdese que *Barranca abajo* se estrenó en 1905) pero clásico en el teatro nacional; en segundo lugar, el acierto al responder a la expectativa del público formoseño que pudo disfrutar al fin de un texto de sólida estructura dramática, con un conflicto y un desarrollo potentes y con capacidad emotiva. A lo que justo es agregar su logro como una refinada versión del drama.

### Recepción de la pieza

No fue la puesta de la dramaturgia de Florencio Sánchez en 2006 la primera del dramaturgo uruguayo en la historia teatral formoseña. En efecto, tuvo eco temprano en Formosa, llevada a escenarios de la capital y del interior provincial por elencos vocacionales en la primera mitad del siglo XX y después.

En efecto, en 1948 y hasta 1953 un grupo teatral vocacional de Pirané —localidad del interior— representó allí *Barranca abajo*, dirigida por Luis Alderete, un bohemio espectador de teatro, sin formación escénica alguna, pero con agudeza perceptiva para encarar en una pequeña localidad de residencia una puesta del clásico de Sánchez.

En 1964, otro grupo de esa localidad eligió subir a escena *M'hijo el doctor*, a cargo del elenco teatral Antorchas. Al año siguiente, en 1965, el Grupo Vocacional San Miguel —del barrio homónimo— representó en la capital formoseña esa misma pieza de Sánchez, afirmando su popularidad.

Por eso, el anuncio en 2006 de la puesta en escena de *Barranca abajo* como parte del Plan Federal generó en Formosa una gran expectativa, no solamente en los teatristas convocados al *casting* sino en el público en general; y sobre todo a los que conocían la pieza y los convocaba la producción escénica de Florencio Sánchez.

Tuvo un total de quince presentaciones, desde su estreno el 6 de mayo 2006 —como se dijo—, en el Teatro de la Ciudad, aquí con funciones a sala llena.

Parte de las reposiciones ocurrieron en el interior de Formosa (Pirané, Comandante Fontana), en Resistencia (Chaco), en Corrientes, en Misiones. En Buenos Aires fue puesta cuatro veces los días 13, 14, 15 y 16 de julio de 2006 en la sala Orestes Caviglia del Teatro Nacional Cervantes, dentro del recorrido del Plan Federal del teatro porteño.

Para los actores constituyó una oportunidad sustantiva de aprendizaje y trabajo con un director experto y parte de una institución con trayectoria teatral, idónea para marcar los ritmos de tareas que se imponen en el teatro profesional; los actores, además, debieron pasar por la evaluación de un *casting* y tuvieron que asumir el trabajo compartido y desafiante con colegas pertenecientes a distintos elencos, lo que equivalía a despojarse de su pertenencia de grupo y pensarse cada uno como un ensamble al que había que dotar de potencia teatralista y actoral.

La dimensión expectatorial de la pieza siempre nos ha convocado focalmente, en la convicción de que siendo el teatro una experiencia convivial, ocuparnos de ella, siempre menos atendida pragmáticamente,

implica procedimientos de complejidad empírica, sobre todo cuando el campo teatral no alcanza a nutrirse de profesionalidad, de escuela de espectadores y de continuidad en temporadas.

En ese sentido, la puesta de *Barranca abajo* en Formosa abrió la ocasión de atender a los públicos que llenaron la sala.

Para los espectadores, la expectativa se concentró en la novedad de que el Cervantes se acercara a las provincias con una obra clásica argentina para ser representada por actores locales.

A lo anterior se sumó el deseo del público por ver una obra teatral de sólida composición que, tomando en cuenta el conocido argumento del texto dramático clásico de Sánchez, reuniera ritmo, intriga y personajes. Se esperaba asistir a un desarrollo dramático de envergadura y calidad expresados en una espectacularidad creativa, diferente de lo que estaba acostumbrado en los últimos años, es decir, a las piezas de creaciones colectivas, los unipersonales, otras obras “de valija” y muchas veces carentes de una “historia” o el desarrollo de un conflicto.

### **La puesta de *Barranca abajo* como objeto de investigación teatral**

Por otra parte, la puesta formoseña a cargo de Romero fue focalizada en nuestra investigación como el núcleo de una experiencia directorial, actuarial y expectatorial, y para indagar el proceso de construcción del texto espectacular en sus diferentes componentes, asumiendo todo ese conjunto con el nombre de “Laboratorio *Barranca abajo*”.

En efecto, el grupo universitario de investigación teatral<sup>1</sup> del teatro formoseño partió de la noción de “laboratorio teatral” definido como

una focalización experimental y empírica del hecho teatral en torno de una puesta determinada, que permita visualizar en conjunto el circuito teatral, para aprehender integralmente los componentes de su bidireccionalidad escénica, es decir, el tránsito continuo del espectáculo al espectador y viceversa” (De Marinis, 2005, p.107)

Sintetizando, con *Barranca abajo* se pretendió:

- Convertir la preparación, los ensayos, la puesta en escena, las reposiciones, las giras y el público de la pieza de Sánchez en un laboratorio de observación, registro y crítica de los agentes involucrados en el “hecho teatral” en torno del texto espectacular, es decir, en torno de los promotores culturales, patrocinadores, auspiciantes, la prensa, los actores, director, técnicos, teatristas, dramaturgos, escritores, espectadores e investigadores;
- Determinar los componentes escénicos específicos del texto espectacular, el sistema cultural de representaciones territorializadas, la dinámica del campo cultural y teatral en Formosa en ese momento, frente a un hecho escénico cuya iniciativa fue externa al mismo pero que a la vez incorporó agentes locales en su ejecución y los puso a prueba frente a otros públicos de la región NEA;
- Posibilitar que los miembros del equipo de investigación alcanzaran una mirada compartida del “hecho escénico” sobre el objeto (el texto espectacular), orientada a comprender el trabajo investigativo del proyecto historiográfico en marcha.

---

<sup>1</sup> El equipo de investigación multidisciplinar y a cargo de ejecutar el plan de este laboratorio fue dirigido por María Ester Gorleri (Facultad de Humanidades-SECyT-UNaF. Proyecto Cód. 54-H-088) e integrado por un grupo de investigadores: Marisa E. Budiño, Marcela Isabel López, Carlos R. Parola, Sergio O. Sapkus, Marcelo O. Puglieso; y auxiliares de investigación: Alvis O. Gómez, Marta Kaplan, Delia B. Rioboo, Federico González, y Rogelia Invernizzi.

## Conclusiones

Desarrollada la experiencia, se arribó a las siguientes conclusiones como balance del Laboratorio *Barranca abajo*, en cuanto a la producción del espectáculo y en cuanto a la recepción convivial de los espectadores:

- Mientras los agentes institucionales (Teatro Nacional Cervantes, la Subsecretaría de Cultura de Formosa) destacaron como alto valor el acento en la impronta federalista de *Barranca abajo*, subyacía en ese acento un problema silenciado de orden político-gremial que afectaba al Cervantes por esos días. Con la salida a las provincias se habría buscado descomprimir el conflicto interno a la institución, compensar el cierre momentáneo de la sala porteña y, al llevar los bastidores afuera, alcanzar un efecto político cultural. En esto, lo importante es que Formosa se benefició en tanto impuso al circuito una dinámica favorable a todos sus agentes y al público. Coincidió con situarse en un marco peculiar de marcada resonancia: el reciente aniversario de la provincialización de Formosa (2005), momento en que se potenciaron los eventos culturales.
- La prensa de Formosa contó con varios partes, gacetillas, algunas notas institucionales en suplementos de cultura y un solo artículo firmado<sup>2</sup> en que se señalaron críticas a la actuación y a las puestas en conjunto. La crítica procedió de Juan J. Santillán, de Clarín, que mostró con ironía, distancia y algunos datos mal tomados, la visión centralista del espectáculo montado en la periferia: el título del artículo, “Épica teatral en el monte” remarcando los aspectos “indigentes” de la producción, indicaron de entrada el posicionamiento del crítico que, no obstante, señaló agudamente otras observaciones y destacó las motivaciones de los teatristas del interior.<sup>3</sup>
- La mirada del director destacó una referencia crítica de la puesta. El programa de función enunciaba el sentido de la pieza que el director Romero le asignaba: “[...] un Florencio Sánchez completamente despierto ante lo que no cambia”, un innegable cuestionador del orden social desde su ideología anarco-socialista.
- La inusual dinámica de los ensayos (a pesar de los horarios, la intensidad y las horas críticas del clima tórrido formoseño) impuesta a los actores del *casting* local los entusiasmó porque captaron de inmediato la oportunidad única de ser preparados y dirigidos por alguien con sólida preparación directorial y por la proyección federal del espectáculo. Por el contrario, en los escritores y algunos dramaturgos formoseños, el espectáculo mostró estudiadas indiferencias y abierto rechazo a los cambios exhibidos por la puesta en escena.
- Este Laboratorio dio cuenta de un crecimiento del público teatral, integrado mayoritariamente por docentes y mujeres, motivado menos por el carácter artístico de la puesta que por la semántica mensajista de la pieza de Sánchez, cuya dramaturgia y condición de clásico le otorga un lugar continuo en la curricula escolar. Como correlato, gran parte del público en todas las funciones fueron alumnos de distintos niveles educativos y habían tomado contacto en las aulas con el texto de Sánchez. Y pese a la difusión oficial e institucional, nuevamente el campo teatral puso en evidencia el escaso interés del sector social activo de profesionales y de las capas sociales medias en el teatro “de arte”, conducta que en Formosa cambia para esos sectores cuando actúan en Formosa elencos visitantes con figuras de la farándula televisiva porteña.

---

2 Diario La Mañana (Formosa) de fechas: 16, 17-02-06; 21-05-06. Gacetillas electrónicas del CEA Utopía 2000 Grupo de teatro independiente, Formosa.

3 En el artículo de Clarín, firmado por Santillán, se dice: “La mayoría de los hacedores concuerdan que el teatro es el modo de desarticular una floja autoestima instalada, un diseño de cultura ancestral” (s/p).



- Las entrevistas arrojaron que los signos concretizados por la puesta de Romero encontraron adecuadas condiciones pre-receptivas en los espectadores. Si bien se vieron sorprendidos por la ruptura en la ilusión de realidad (el cambio de utilería en escena y a cargo de los actores, la presencia muda de los actores al fondo del escenario mientras estaban fuera de cuadro, el congelamiento de movimiento en el proscenio como marca de silencio, etc.) rápidamente captaron los artificios.
- La interpretación de sentidos de la pieza muestra un sistema de representaciones socioculturales e ideológicas dispares. Esto se observó en la identificación simpática (piedad por Zoilo que entiende la lógica de los oponentes pero no puede enfrentarlos en ese terreno. Y el director Romero comparte esta identificación). Dio también lugar a la distancia irónica de algunos espectadores —en particular mujeres y estudiantes— que vieron en Zoilo un cruce de déspota machista y egocéntrico quejoso que no fue capaz de construir sus lazos familiares.
- De las entrevistas a los espectadores surgió también la coincidencia de privilegiar el valor “actuación convincente” —que atribuyeron al protagonista, al personaje de Martiniana y al de Robustiana— por sobre el valor moral destinador de las conductas de los actantes.

Recientemente y habiendo transcurrido casi dos décadas de la puesta formoseña del Cervantes, entrevistamos al director Luis Romero y al actor Carlos Leyes, para cotejar sus miradas tras el paso del tiempo y ponderar la evocación de la experiencia transversal de aquella puesta.

Señaló Carlos Leyes (Zoilo) que quizás lo más destacado de esa representación fue la ruptura de la endogamia grupal y las rivalidades encubiertas de los grupos locales, además de la intensidad sin respiro de los ensayos en período estival y la inevitable tensión del elenco en las puestas porteñas. Y en las respuesta de los públicos, señaló la ovación local al cierre de las actuaciones, tan distinta de la frialdad de los espectadores vecinos.

Y Luis Romero subrayó el enorme y productivo esfuerzo de articular el complejo escénico y las formaciones dispares de los actores locales para alcanzar una armonización congruente con la renovación estética del clásico de Florencio Sánchez.

## Referencias bibliográficas

- BARANGER, DENIS, *Epistemología y metodología en la obra de Pierre Bourdieu*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2004.
- BOURDIEU, PIERRE, *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa, 2007 [1987], pp. 127-142.
- CALVINO, ÍTALO, “Por qué leer los clásicos”, 1981. [en línea] [https://iesbolivar-cba.infed.edu.ar/sitio/upload/porqueleerlosclasicos\\_italo\\_calvino\\_1.pdf](https://iesbolivar-cba.infed.edu.ar/sitio/upload/porqueleerlosclasicos_italo_calvino_1.pdf)
- DE MARINIS, MARCO, *Comprender el teatro II. En busca del actor y del espectador*, Buenos Aires, Galerna, 2005.
- DUBATTI, JORGE, “Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros”, *Palos y Piedras*, ed. 1, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2005, s/p. [en línea] <https://www.centrocultural.coop/revista/1/mauricio-kartun-poetica-teatral-y-construccion-relacional-con-el-mundo-y-los-otros> [Consulta, 4-11-2025]
- GORLERI, MARÍA ESTER, “Laboratorio *Barranca abajo*: una radiografía del hecho escénico en clave federal”, en Pellettieri, Osvaldo (ed.) *Huellas escénicas*, Buenos Aires, Galerna, 2007, pp. 277-284.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Barranca abajo - M'hijo el doctor*. Buenos Aires, Sur, 1962.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Obras completas de William Shakespeare*. Versión española de Luis Astrana Marín, Madrid, Espasa Calpe, ca. 1930.

## FLORENCIO SÁNCHEZ Y EL MELODRAMA, EN TRES PIEZAS BREVES

María Natacha Koss  
Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA)  
[nkoss@filo.uba.ar](mailto:nkoss@filo.uba.ar)

Florencio Sánchez es uno de los principales representantes del pulso modernizador de la escena rioplatense de principios del siglo XX. Su irrupción no solo transformó las estructuras dramáticas vigentes, sino que consolidó una dramaturgia realista de tesis que hoy la bibliografía tradicional considera como canónica. Este giro estético no fue fortuito, sino el resultado de un diálogo intelectual profundo con la dramaturgia europea que desembarcaba en el Río de la Plata; nos referimos a la impronta de autores como Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann, Emile Zola y Hermann Sudermann, cuyos dramas de tesis, con denuncias sociales y densidad psicológica, Sánchez supo metabolizar y desplegar en relación a la idiosincrasia local (cf. Dubatti, 2005; Laurence, 2018).

Sin embargo, reducir la figura de Sánchez únicamente al realismo social sería una lectura incompleta. Su dominio integral del oficio teatral y su conocimiento del circuito porteño le permitieron transitar con éxito por las poéticas del género chico. Si bien la historiografía crítica ha catalogado mayoritariamente sus piezas breves bajo los rótulos de “comedia” o “sainete”, esta clasificación suele omitir un componente genético fundamental. Sostenemos que, más allá de la superficie cómica o el costumbrismo típico del sainete, existe un grupo de obras cuyo principio constructivo y motor dramático reside en la poética del melodrama. En estas piezas, la risa cede ante la fatalidad, la injusticia social y la exacerbación de las pasiones, elementos que configuran una estética de la sensibilidad distinta a la de sus grandes dramas de tesis.

Con el fin de demostrar esta premisa, el presente trabajo se estructura en dos ejes. En una primera instancia, definiremos brevemente las características distintivas de la poética melodramática en el contexto del novecientos. Posteriormente, examinaremos tres piezas clave donde este fenómeno se manifiesta con especial nitidez: *Cédulas de San Juan*, *El desalojo* y *La pobre gente*. A través de este análisis, organizado con las herramientas del Teatro Comparado, verificaremos cómo Sánchez utiliza el modelo de la obra breve para explorar tensiones melodramáticas que desbordan los límites del humor tradicional.

### **Pensar la poética del melodrama en los modelos europeos y sus apropiaciones en el Río de la Plata**

Jean-Jacques Rousseau, en sus reflexiones sobre la estética musical y teatral, propuso una alternativa innovadora a la ópera tradicional de su tiempo. Su visión se alejaba de la simultaneidad convencional para explorar una estructura narrativa más segmentada y expresiva. Para Rousseau, el ideal residía en un tipo de drama en el cual las palabras y la música, en vez de caminar juntos, se presentan sucesivamente. Esta técnica buscaba evitar que la complejidad armónica oscureciera la inteligibilidad del texto, permitiendo que cada lenguaje ocupara su propio espacio emocional. Bajo este modelo, se establece una relación de anticipación donde la frase hablada es, de cierta manera, anunciada y preparada para la frase musical (Cf. Rousseau, *Fragmentos de observación sobre el Alceste de Gluck*).

Esta alternancia no era un recurso azaroso, sino una herramienta para que la música subrayara el sentimiento contenido en el discurso hablado, creando una transición orgánica entre la razón de la palabra y la pasión del sonido. A esto se le llamó *melodrama* en los siglos XVIII-XIX.

Pero esta poética no solo se define por su estructura formal, sino por la carga emocional que proyecta sobre la realidad. Esta premisa explica por qué el melodrama recurre a una polarización estética y

narrativa: la exageración no es un error de estilo, sino un vehículo necesario para expresar verdades emocionales profundas. Russell Sebold (1981) va un paso más allá al proponer que la personalidad del artista es definida básicamente por su nivel de sensibilidad, ostentada en la escritura romántica (ficcional o no). Denomina al exhibicionismo de los sentimientos como *dandismo emocional* y lo verifica tanto en los personajes de la literatura como en un rasgo identitario social.

Esta intensidad se manifiesta no sólo en el *pathos* individual, sino también a través de un campo semántico dominado por la lucha entre el bien y el mal, una dualidad que se materializa en una serie de personajes con roles específicos y arquetípicos. En primer lugar, la Víctima, generalmente representada por una mujer, quien encarna la inocencia y es el centro del sufrimiento emocional de la obra. Luego, el Villano; con raíces claras en la novela negra o el relato de terror, su función es acorralar y someter a la Víctima, representando la amenaza externa y la amoralidad. Ubersfeld afirma que, en el melodrama, es este personaje quien debe ser considerado como el verdadero sujeto activo (1993, p. 64). En tercer lugar, tenemos al Justiciero, figura clave que interviene para socorrer a la víctima, restaurando, en la medida de lo posible, el orden ético. Y finalmente el Bobo, un personaje secundario que aporta alivio cómico, equilibrando la tensión dramática de la historia.

Pero, contrariamente a lo que podría inferirse de esta rigidez en los roles, la poética no es estática. El melodrama se inscribe en un cronotopo contemporáneo, lo que significa que sus historias y conflictos han evolucionado en paralelo al contexto histórico y social de cada época. Así, aunque los arquetipos se mantengan, las tensiones que los movilizan reflejan siempre las preocupaciones y la sensibilidad del tiempo en que son representadas.

Pero para comprender la complejidad del melodrama, es preciso atender también a su raíz etimológica y su transformación histórica. Como señala Patrice Pavis (1990) en su *Diccionario del teatro*, el melodrama —literalmente “drama cantado”— surge como un género donde la música interviene en los momentos de mayor tensión dramática, funcionando como el vehículo expresivo de los sentimientos de un personaje silencioso. Sin embargo, hacia finales del siglo XVIII, experimenta una mutación fundamental: se convierte en una obra de carácter popular que busca conmover al público mediante situaciones extremas de ternura o de horror, desplazando el esfuerzo textual en favor de potentes efectos escenográficos.

Esta transición marca el nacimiento de una estructura narrativa que Pavis define como inmutable, compuesta por un ciclo de “amor, desgracia causada por el traidor, triunfo de la virtud, castigo y recompensa” (p. 305). En este contexto, la puesta en escena comienza a imponer sus efectos visuales, sustituyendo la elegancia del texto por “golpes de efecto” que buscan el impacto inmediato.

Desde una perspectiva semiótica y sociológica, la proliferación del melodrama no es casual. Anne Ubersfeld (1993) vincula el éxito del género con la consolidación de la ideología burguesa tras la Revolución Francesa. Según la autora,

esta dramaturgia es conservadora, paternalista; el espectador es como un niño en pañales; por su acto nada va a ser cambiado en el mundo, el desorden debe ser asumido; el melodrama o el drama burgués inscriben el sueño de una liberación pasional que sólo tiene lugar en lo imaginario. (p. 36)

En esta misma línea, Pavis sostiene que el melodrama sirve para sellar el orden burgués recién establecido, universalizando sus conflictos y valores. El objetivo final es producir en el espectador una “catarsis social” —o, en palabras de Ubersfeld, una “catarsis barata”— que, al ofrecer una resolución emocional simple, desalienta cualquier tipo de reflexión crítica o contestación política.

La eficacia de esta catarsis radica en la simplificación de sus elementos. Mediante la ausencia de ambigüedad, los personajes, divididos rígidamente entre buenos y malos, carecen de contradicciones

internas o elecciones trágicas reales. Según Ubersfeld, sus discursos y sentimientos se exageran hasta el límite de la parodia para facilitar la identificación rápida del espectador. El dualismo de situaciones posibilita que las tramas presenten situaciones inverosímiles, pero nítidamente trazadas, que oscilan entre la “desgracia absoluta” y la “felicidad inexpresable”. Y finalmente asistimos a una resolución del destino, según el cual el conflicto suele derivar en un destino cruel que puede resolverse positivamente (melodrama optimista) o desembocar en un final sombrío e injusto, cercano a la estética de la novela negra.

Si bien las visiones de Pavis y Ubersfeld subrayan la función del melodrama como un refuerzo del orden establecido, M. Sánchez-Adalid en *El melodrama: un estudio crítico y contextual* (2004), propone una lectura donde el género también actúa como un potente espejo de las fracturas colectivas. Para este autor, el melodrama trasciende el mero entretenimiento para enfocarse en plasmar realidades sociales, conflictos e injusticias, convirtiéndose en una herramienta de visibilización de las problemáticas de la sociedad.

A diferencia de las críticas a la “catarsis barata”, Sánchez-Adalid sostiene que el enfoque emocional y sensacionalista del género tiene un propósito pedagógico y transformador. El melodrama social no busca la emoción por la emoción misma, sino que utiliza historias cargadas de dramatismo, personajes emblemáticos y situaciones extremas para generar empatía y conciencia, al situar al espectador frente a temas crudos como la pobreza, la desigualdad, la corrupción o la marginalidad, el género rompe la barrera de la indiferencia. Pretende asimismo sensibilizar al público; de ahí la generación de un impacto emocional directo, que sirve para que las problemáticas sociales dejen de ser estadísticas y se conviertan en vivencias humanas compartidas. A través de todo esto, el melodrama tiene como objetivo promover el cambio social, incentivar la reflexión y, eventualmente, movilizar al espectador hacia una transformación de su entorno.

En consonancia con este pensamiento, Pier Luigi Crovetto y Raúl Crisafio (2009) sostienen que  
si el proceso de simbolización estética representada históricamente por el romanticismo expresa ideológicamente la duda, el malestar, la ansiedad y la angustia de lo que se ha llamado “mal del siglo”: mal del hombre desarraigado que reacciona en contra de un mundo del que se siente ajeno como consecuencia de las nuevas relaciones sociales. El melodrama es una respuesta imaginaria a esta crisis romántica y revolucionaria. (p. 13)

Al integrar estas visiones, se observa una tensión dialéctica fascinante en el género. Mientras que para la semiótica de Ubersfeld el melodrama tiende a anestesiar la reflexión mediante la exageración paródica, para Sánchez-Adalid y Crivetto esa misma intensidad del sentimiento —que ya mencionaba Bentley— es la que permite que el mensaje social penetre en la conciencia del público. Así, el melodrama se revela como un género dual: capaz de sellar el orden burgués (según Pavis) pero también de denunciar sus injusticias más profundas (según Sánchez-Adalid).

En definitiva, el melodrama ha transitado desde la experimentación técnica de Rousseau hasta convertirse en un cronotopo contemporáneo que refleja el contexto histórico de cada época. Ya sea como un mecanismo de reafirmación del orden burgués o como una herramienta de concienciación y cambio social, la poética demuestra que la exageración de los sentimientos sigue siendo el camino más directo para confrontar al ser humano con su propia realidad social y emocional.

En este estado de la cuestión, el teatro de Florencio Sánchez representa el punto de inflexión donde el drama rioplatense abandona el pintoresquismo del género chico para abrazar un realismo de corte social y ético. No obstante, bajo la superficie de sus dramas naturalistas, subyace una estructura melodramática que Sánchez utiliza no como un fin estético, sino como un vehículo de exposición de las injusticias de su época.

Eric Bentley (1992) afirma que “la exageración sólo resulta tonta cuando no responde a un sentimiento” y que, en el melodrama, “la intensidad del sentimiento justifica la exageración formal del arte” (p.192). Siguiendo esta premisa, podemos postular que Sánchez construye personajes que, aunque anclados en la realidad cotidiana de la pampa o el conventillo, operan bajo una carga emocional extrema. En obras como *M'hijo el doctor* (1903), el conflicto generacional entre el padre (lo viejo, la tradición) y el hijo (lo nuevo, la ciudad) se articula a través de situaciones de miedo ancestral o de felicidad utópica, tal como las describe Pavis. Sin embargo, a diferencia del melodrama tradicional donde los personajes son “estupefactos” y sin elección trágica, Sánchez les dota de una dimensión moral. Como señala Jorge Dubatti (2006): “Sánchez no reniega del melodrama, sino que lo ‘nacionaliza’ y lo pone al servicio de una tesis: la lucha por la dignidad humana en un medio hostil” (p. 45).

Si bien Patrice Pavis sugiere que el melodrama suele “sellar el orden burgués” mediante una catarsis que desalienta la reflexión, en el caso de Sánchez ocurre lo contrario. Sus obras utilizan los “golpes de efecto” para denunciar la hipocresía de la sociedad rioplatense de principios del siglo XX. En *Los muertos* (1905), la degradación del protagonista y el sufrimiento de la mujer no buscan una “catarsis barata”, sino lo que Sánchez-Adalid (2004) define como un “objetivo de sensibilización sobre la marginalidad y la injusticia”. La estructura del “traidor” y la “víctima” se desplaza de los individuos a las estructuras sociales. La víctima ya no es solo la mujer perseguida por un villano de novela negra, sino el inmigrante o el gaucho desplazado por un sistema económico rapaz.

El teatro de Florencio Sánchez demuestra que el melodrama es un género plástico. Al integrar la estructura del “drama cantado” de Rousseau —donde la música de las palabras prepara al espectador para la explosión emocional— con un compromiso político firme, Sánchez logra que el espectador no solo sienta, sino que piense. Su obra es la prueba de que la “exageración formal” de Bentley puede ser el lenguaje más efectivo para denunciar la cruda realidad de una nación en formación.

### **Florencio Sánchez, el género chico y el melodrama**

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, el género chico dominaba la escena rioplatense. Influenciado por la zarzuela y el sainete español, este formato se caracterizaba por su tono festivo, el uso de tipos populares y una estructura musicalizada. Sánchez desplegó, de la mano de los Podestá, una intensa actividad teatral con obras breves, que podríamos considerar también como un laboratorio donde nuestro autor ensayó procedimientos para ponerlos al servicio de sus obras más largas, tanto las vinculadas al realismo social, al costumbrismo o al realismo socialista. Vale aclarar que la producción de obras breves y obras largas no fue sucesiva sino simultánea, por lo que la hipótesis de un laboratorio poético (además de necesidad laboral-comercial e imperativo por estrenar) va acompañada de la producción en sí misma. Y sostenemos que fue un laboratorio, pues le permitió experimentar con diversas poéticas que luego desplegó en sus obras largas. No obstante, en los análisis sobre la obra de Sánchez, suele considerarse que todas sus piezas breves corresponden o bien a la poética de la comedia o bien a la del sainete (Marval de MacNair, 1982; Mirza, 1998; Gnutzmann Borris, 2009 entre otros). En las tres piezas breves que referiremos a continuación, podremos ver si bien hay presencia de comunidad, el principio constructivo es claramente el melodrama.

### ***Cédulas de San Juan***

Se trata de la tercera pieza de su producción. que Florencio Sánchez estrena en Buenos Aires en agosto de 1904, con la compañía de Jerónimo Podestá en el Teatro Comedia. Para este entonces, ya era un dramaturgo reconocido gracias al éxito de *M'hijo el doctor*, estrenada en 1903.

Organizada en un acto único, la escena representa un patio de una casa de campo en donde va a celebrarse la Fiesta de San Juan, coincidente con el cumpleaños de Juan, el patriarca de la obra. Si consideramos que en el nivel lingüístico se evidencia un gran uso del habla campera, y en términos estructurales se despliega en una sucesión de micro escenas cómicas y números musicales con canto y baile, podríamos proponer que el costumbrismo como poética parece reñirse con el sainete como principio constructivo. De hecho, y según la crítica del diario *Tribuna* del 5 de agosto de 1904, los personajes están basados en tíos y primos del propio Sánchez. Sin embargo, el componente melodramático entra inmediatamente a escena y termina de configurar la estructura de la pieza:

FORTUNATO.- Es que hace tiempo que te estás metiendo en asuntos que no te importan, ¿Sabés? ¿Qué tenés que decir de Adela?...

DAVID.- ¡Yo nada!... ¡La gente es la que habla! Che, Mateo, andá llevando las cosas... Yo voy en seguida... Bueno, ¿Sabés qué más? Dicen que vos andás sonsiando atrás de esa coqueta que no le tiene ley ni a la familia, y que va hacer con vos lo mismo que con Juan Rodríguez, Alberto Gómez, Sinforoso Calderón y todos esos papanatas que han perdido por ella el poncho, el tiempo y la salud...

(...)

DAVID.- ¿Por qué los entretiene y los engolosina a todos seis meses, un año y más? ¡Pa después soplarlos por un cañuto, cuando a veces hasta la ropa tienen pal casorio! Mirá, Fortunato, esa muchacha no tiene corazón, ni alma, ni buenos sentimientos... ni corazón, y, además, ¿Querés que te diga otra cosa?... Anda dando mucho qué hablar por esa amista que le ha entrao con Hilario Serpa que no le sale de la estancia y a todas partes la acompaña...

A partir de este punto, el coro de personajes cómicos va a alternar con la trama melodramática construida sobre la base del triángulo amoroso entre Fortunato, Adela e Hilario que rápidamente gana terreno y monopoliza la obra.

Este triángulo amoroso se construye canónicamente con la mujer coqueta y deseada por todos, y sus dos pretendientes pertenecientes, cada uno, a un extremo distinto de la escala social.

ADELA.- ¡Hilario!...

HILARIO.- ¿Por qué no nos casamos, entonces?... ¡Decí! ¿Por qué? (Le toma un brazo.) ¿Por qué?... ¿Por qué tenés vergüenza de mí?... ¿Por qué la flor del pago no puede casarse con el más pobre de los gauchos? ¡Orgullosa!... ¡Coqueta!...

Adela parece tener un secreto que no termina de develar, mientras la rivalidad entre los varones va *in crescendo*, hasta el desenlace esperable en el duelo final:

HILARIO.- ¡Me pegó bien!... ¡Qué diablos!...

ADELA.- (Al oír la voz de HILARIO da un grito y corre hacia él.) ¡Hilario!... ¡Hilario querido!... ¡Me lo han matao, madre santa!... ¡Me han matao a mi hombre!... ¡Sí... sí!... ¡Sepanlo todos!... ¡Mi cariño!... ¡Mi amor!... ¡Mi todo!...

(Estupor general. Se echa a sus pies y le abraza.)

HILARIO.- (Dándole con el pie.) ¡A buena hora!... ¡A buena hora!... ¡Orgullosa!... ¡Coqueta!... ¡A buena hora!...

Como afirma Ricoeur (2004), el final transforma una secuencia de eventos aislados (escenas de baile y canto, escenas cómicas, cuadros costumbristas, etc.) en una historia significativa. Al llegar a la resolución de la obra, pueden reordenarse retrospectivamente todos los episodios entendiendo cómo se relacionan entre sí para crear sentido. La muerte de Hilario no sólo clausura la pieza en el dolor y la pérdida, sino que puede anticiparse el desenvolvimiento del melodrama sobre todas las otras poéticas en juego, de manera paulatina pero sistemática.

Así y todo, la mirada de sus contemporáneos (intuimos que debido a la potencia escénica de la compañía Podestá), ponderó la construcción costumbrista: “Vive más de observación que de actores.

Es una fiel reproducción hecha por mano experta de nuestras escenas de campo que van desapareciendo poco a poco...” (*La Nación*, 3 de agosto de 1904). Subrayó también el aspecto cómico y musical y, finalmente, calificó a esta obra como sainete, condicionando las lecturas posteriores. Tal es el caso de Roberto Giusti (1920), quien en su *Florencio Sánchez. Su vida y su obra* afirma que la obra que se trata de un “sainete que concluye en trivial tragedia de amor y sangre, pobres de psicología, pero ricos de color” (p. 190). Es cierto que podríamos considerar a esta pieza como un sainete tragicómico en los términos propuestos por Pellettieri (2008, p. 131), pero debemos decir que la alternancia de la comicidad no se da con la tragedia en ninguna de las tres instancias que él propone (reflexión, autoengaño, inmoralidad) sino, más bien, con el melodrama mismo en su tipificación de personajes, dandismo emocional e intrigas atravesadas por el triángulo moroso y la injusticia social.

### *La pobre gente*

Estrenada también en 1904, dos meses después de *Cédulas de San Juan* por la compañía de Angelina Pagano en el Teatro San Martín, y reestrenada al año siguiente por la compañía Podestá en el Teatro Apolo esta obra es, como podría intuirse, la cuarta pieza realizada por nuestro autor. Organizada en dos actos, la extensión es levemente mayor y el título notoriamente más melodramático en cuanto al despliegue del *pathos*. Remedando el poema homónimo de Victor Hugo la obra narra la historia de Felipe y Mónica, un matrimonio que ha caído en desgracia a consecuencia de Felipe quien, tras haber perdido su trabajo ha caído en la bebida y el abuso. Claramente delineado como un personaje negativo, manda a trabajar a sus hijos pequeños (Tita y Raúl) habiendo comido un mendrugo de pan y café que, para terminar de delinear al personaje, Felipe intenta robarles.

FELIPE.- (Disponiéndose a salir.) ¡Bueno, che!... Cuando acaben éstos, mandame a la chica a buscarme al almacén... (Volviendo, a la TITA.) ¡Ya lo sabe, señorita!... La vamos a colocar con una familia, pa los mandaos... a ver si hace las de la vez pasada, que se puso a llorar por volverse a casa... hay que trabajar pa ayudar a los padres... Hasta luego... Ah... Mirá... Cuando Zulma llegue con la costura, poné a todas esas en la máquina y a Teresa y a la hija de doña Giovanna a trabajar a mano... Y si la gringa vieja viene a cobrar... que el sábado, ¿sabes?

Mónica, en los buenos tiempos, supo construirse como patrona de un grupo de costureras. Pero la mala fama de Felipe ha afectado el negocio; de ahí que la didascalía nos sitúe en “Habitación pobre en un conventillo. En escena 3 o 4 máquinas de coser”. Además, ahora los encargos más importantes son de un señorito que, en realidad, lo único que quiere es acosar a Zulma, la hija mayor de este matrimonio.

Cuaterno, honesto pretendiente de Zulma, parece ser el único que se opone a estas vejaciones:

CUATERNO.- Escuche mi tía: pa mí, que en el registro anda alguno arrastrando el ala a Zulma y por eso sucede lo que sucede...

MÓNICA.- ¡Qué temeridad!... Zulma me lo habría dicho ya...

CUATERNO.- Qué va a contar esa pobrecita... Tiene miedo de que se queden ustedes sin costura... A mí ni esto ha querido decirme, pero en cuanto le hablo del asunto, pone una cara que lo está confesando todo... ¿Qué?... ¿No lo cree? ¡Parece que estuvieran ciegos!...

Isidora, Manuela y Teresa son el coro de costureras (oficialas) que aportan cierta comicidad, pero fundamentalmente explicitan lo que la pareja de enamorados dice a medias palabras: el acoso. El carácter cómico de la obra, que incluso habla en cocoliche, es Giovanna, una vecina que también encarga algunos trabajos. Pero su participación es tan pequeña, que no logra construir un personaje de envergadura.

Como corresponde a la poética, el procedimiento de la coincidencia abusiva va a provocar que la situación económica, ya deteriorada desde el inicio, decaiga más aún. Y el nivel de explotación de los padres para con sus hijos, se recrudece como consecuencia.

FELIPE.- Una soncera... Que se fundió el boliche... que ya no hay más costuras... (A las oficialas.) Pueden irse nomás ustedes: mañana venderemos las máquinas y de lo que saquemos por ellas, trataremos de darles algo.

[...]

ZULMA.- Sí... Voy a decir la verdad... Querían que yo... Me tornaron por una perdida de tantas, y viendo que se equivocaban, empezaron a ponerme dificultades en el trabajo... Hoy... hoy... fue toda una vergüenza... Lo de ir a buscar costuras temprano, un pretexto para hacer mejor las cosas... pero yo iba prevenida... y primero me hubiesen muerto... (Con rabia.) ¡Oh!, el muy cobarde...

[...]

FELIPE.- Me parece que en vez de estarse lagrimando y con esos romanticismos deberían pensar un poco, en lo que va a ser de nosotros... Si yo tuviera trabajo, no sería nada... Pero fundido el taller, Juan Pedro sin conchavo, la Tita, hasta esa mocosa que se niega a trabajar; el montón de deudas que tenemos encima, y sobre todo la dificultad de encontrar costuras en esta época, no hallo, francamente, no hallo cómo remediar la situación... En eso deberían haber pensado...

Lejos de mejorar, la acción se torna más asfixiante aún en el acto II

ZULMA (hablando con Isidora).- Sé lo que vas a decir... que es preferible la miseria a la deshonra... pero si te hallaras en mi caso... si tuvieras que presenciar a cada momento las escenas terribles que se producen entre estas cuatro paredes; cuando falta para la carne y viene Raúl del trabajo, fatigado el pobrecito, Raúl que es quien nos paga la casa, y no hay un bocado que darle; cuando aparece el viejo borracho perdido, babeando insultos; cuando hasta mi misma madre, desesperada, llega a sublevarse conmigo... si vieras cómo voy viendo yo a los míos, a mis hermanos chicos pervertirse y degradarse con el mal ejemplo y la vagancia, todo relajado, todo desmoronado por la miseria, te lo aseguro, temblarías por tu honradez... (Se detiene emocionada.)

La situación es desesperada, pues están al borde del desalojo. Raúl, el único sostén de la familia, pierde su trabajo por un malentendido en el marco de una protesta laboral; Felipe irrumpe cada vez más borracho; la solidaridad de los vecinos desaparece

MÓNICA.- (Exasperada, manoteando a RAÚL.) ¡Y todo por culpa tuya, mocoso!... Por culpa tuya...

ZULMA.- (Apartando a RAÚL.) ¡Qué ha de tener la culpa! Pobre criatura... Parece mentira... Siempre lo mismo... Idéntica música... Antes fui yo... ahora vos, pobrecito... (Lo besa.) Váyase a jugar, adonde quiera y no tenga miedo... nadie le va a hacer nada... camine... (Vase RAÚL.)

MÓNICA.- Veo que de un tiempo a esta parte, estás tomando la vida con demasiada calma... ¿Qué bicho te ha picado?

ZULMA.- Ninguno, mamá... Es que me voy convenciendo de ciertas cosas, que antes no me entraban por nada en la cabeza...

Zulma, a medida que se aproxima el final, va desplegando una acción interna más propia de los personajes del drama moderno que del melodrama pero que, dada la brevedad de la pieza, no tiene tiempo a desarrollarse plenamente. Y esto sucede también porque la acumulación de calamidades no le da margen a los personajes para que actúen. El drama de situación se impone a unos caracteres que solamente pueden reaccionar. Por ese motivo, cuando Felipe ingresa anunciando “buenas noticias” luego de reunirse con el señorito en cuestión, la resolución de Zulma como heroína del melodrama puede anticiparse con facilidad:

FELIPE.- ¿Ah?... acabo de estar con él y todo se ha descubierto... Vos no tuviste la culpa de nada... de nada... Así es que, hijita mía, te perdono... ¡Y viva don Bartolo... mé Mitre!... ¡Ufffl... Me contó una historia larguísima... qué lata, hermanitos... Resulta que fue él... que estaba con la luna y que vos también, y ahí no más la discutieron... y por esto o lo otro le retiró



las costuras... El hombre no se imaginaba todo el mal que nos hacía; pero ayer ha sabido nuestra situación por una oficiala amiga suya... amiga de esas ¿sabés?... (Guiñando el ojo con picardía.) Y en seguida determinó buscarme... Bueno, y hemos charlado tomando unos copetines... Total que me ofreció sacarme las máquinas del pío y qué sé yo... y me dijo que podrías ir el sábado a buscar tarea...

Ante una madre y un padre entregadores, una situación económica desesperada y siendo Zulma la hermana mayor, las opciones que tiene como heroína melodramática son escasas: la muerte o el sacrificio. Cuando falta a la casa, sus padres temen un suicidio y comienzan a tener cierto cargo de conciencia ante la autoconciencia de su comportamiento. Pero la escena final demuestra que, como modelo canónico de Víctima melodramática, Zulma opta por la inmólación para salvar a aquellos a quienes ama.

Dichos, RAÚL, ZULMA y CUATERNIO.

RAÚL.- (Alborozado.) Aquí está... Aquí está... ¡La perdida!...

(Los viejos se incorporan radiantes.)

ZULMA.- Sí... ¡La perdida!... (Arroja un montón de costuras al suelo.) ¡Ahí tienen!... (Avanza unos pasos, mira a CUATERNIO que debe haber entrado con ella, y se deja caer sollozando.)

Si bien la recepción de la pieza fue muy favorecedora tanto en la crítica como en el público, creemos que su definición como “comedia” no es acertada. La reseña del diario *La Prensa* del 2 de octubre, sostenía que “con mucha fortuna y en verdad merecida se estrenó la nueva comedia de Florencio Sánchez, *La pobre gente*, en la que el joven autor oriental ha seguido mostrando su gran nutrición escénica”. Pero también el estudio crítico de Rita Gnutzmann Borris afirma que esta obra es una comedia urbana que gira “en torno a la miseria de las clases populares” (2009). Sin embargo, ya desde el título de la pieza podemos vislumbrar un *pathos* que se aleja notablemente de cualquier modelo cómico y que se acerca, intertextualmente, a los modelos de Victor Hugo (como mencionamos al comienzo en referencia al poema homónimo) y Émile Zola, muy especialmente dentro del ciclo de *Les Rougon-Macquart*, en donde la degradación moral y física impuesta por el entorno familiar y social es un tema recurrente.

### ***El desalojo***

Estrenada por la compañía de José J. Podestá dos años más tarde (1906), esta pieza tuvo que retrasar su presentación que estaba programada para el 17 de julio. El duelo público causado por el inesperado fallecimiento en la madrugada de ese día de Carlos Pellegrini, postergó su llegada al Teatro Apolo hasta el 19 de julio.

Si en las piezas anteriores podíamos advertir una presencia del sainete compitiendo en mayor o menor medida con el melodrama, en esta última obra de esa comicidad sólo queda una brevísima intervención. Aquí se narra la historia de Indalecia quien, con sus pocas pertenencias y sus hijos pequeños está “acampando” en el patio del conventillo. La familia se completa con el marido internado en el hospital con muy mal pronóstico, fruto de un accidente laboral y el padre inválido que es un veterano de la guerra del Paraguay, borracho, desempleado y tullido. El patetismo de la situación se resume perfectamente en el cuadro inicial

INDALECIA.- ¿Qué debo hacer?... ¿Quieren que me tire al río con todos mis hijos?

VECINA 2.<sup>a</sup>.- No decimos tanto. Pero... moverse, caminar, buscar trabajo... En este Buenos Aires no falta en qué ganarse la vida.

INDALECIA.- ¡Pero señor! Si no he hecho otra cosa que buscar ocupación. Ustedes bien lo saben. Costuras no le dan en el registro a una mujer vieja como yo. Ir a la fábrica no puedo, ni conchavarme, pues tengo que cuidar a mis hijos...

El único ayudante con el que cuenta es Genaro, vecino amable y “hombre solo” que comparte sus migajas y resumen la situación con el latiguillo “¡Bruta gente! ¡Bruta gente!...”

INDALECIA.- (Deja la costura y se aproxima a la cuna.) Vamos, nena. ¡Arriba!... ¡No se va a pasar durmiendo todo el día!... ¿No?... Entonces u... upa!... (La levanta.) ¿Quiere pancito?... (Saca un mendrugo del bolsillo y se lo da.) Esta noche traerán centavos, bastante plata, y vamos a comer mucho, ¡mucho!... ¿Tiene hambrecita?...

GENARO.- (Reapareciendo con un grueso pan y una navaja en las manos, se acerca a INDALECIA y corta una porción.) Toma... ¡Mangia!...

INDALECIA.- ¡Oh!... ¡Para qué se ha incomodado!...

GENARO.- ¡Mangia, te digo!... (Saca un bollo de bolsillo y se lo da a la NENA.) Mangia vos. ¿Dove sono i ragazzi?

INDALECIA.- No sé. En la calle tal vez...

GENARO.- (Se aproxima a la puerta del foro y llama a voces.) ¡Eh!... ¡Tú!... Vieni. Angue, tú!...

(Aparecen tres CHICOS. GENARO da un trozo de pan a cada uno.)

Toma... ¡Mangia... tú, mangia!... ¡Mangia!...

(Los muchachos reciben el pan con alborozo y se ponen a comer.)

INDALECIA.- ¡Mal agradecidos!... ¿Cómo se dice?...

UNO DE LOS CHICOS.- (A boca llena.) ¡Muchas gracias!...

GENARO.- (Indicándoles la puerta.) ¡Vía! (A INDALECIA.) No hacen falta cumplimientos. Hay hambre, se mangia y se acabó!...

Pero cuando la policía viene a efectivizar el desahucio y el periodismo cubre la noticia, se encuentran ante un cuadro sobre el que desena intervenir como “buenas gentes”. El repórter de “Caras y Caretas”, organizando una colecta. El comisario, colocando a los niños ya a un orfanato sino en un correccional.

COMISARIO.- ¿Prefiere usted verlos morir de hambre o convertidos en unos perdularios?

INDALECIA.- ¡No! ¡No!... Ya me han ayudado a tomar pieza. Ahora, demen trabajo sí quieren; demen trabajo, que a mí no me faltan fuerzas, y yo me encargaré de mantenerlos y de educarlos...

La colecta es un éxito pero no soluciona el problema de fondo: el padre sigue siendo un vividor, el comisario insiste en quitarle a los hijos y el marido no va a volver del hospital. El cierre de la pieza es, entonces, el clímax del patetismo presentado al principio:

INVÁLIDO.- (Volviéndose a INDALECIA.) ¡Che, mi hija!... Hoy no he morfao nada, ¿sabés?... Refíame un nalcito de esos que te dieron...

INDALECIA.- Tome... Tómelos todos... Yo para qué los quiero ahora... (Se abraza sollozando a sus hijos.)

TELÓN

Si bien la comicidad está presente en el coro de vecinas del comienzo de la obra y en la figura del padre inválido que sólo quiere conseguir unas monedas para ir a la taberna (“¿Qué quiere, pues? Es lo único que me ha dao la patria... Un vicio...”) la muerte, el hambre y la indefensión de la mujer y los niños, organizan una cosmovisión en la que el melodrama encuentra un terreno fértil para desarrollarse. La poética se despliega aquí ya no en la línea amorosa, sino más bien en la crítica social que Sánchez también extiende en su trabajo periodístico (Cf. Muñoz, P. y Suárez, P, 2010).

A la vez, identificamos el uso del cocoliche en varios personajes, especialmente en Genaro. No obstante, más que un rasgo sainetero como lo lee Marval de McNair (1982), deberíamos pensarlo como una voluntad de construcción realista-costumbrista, ya que este personaje no aporta comicidad al cuadro. El actor, dramaturgo y director Claudio Martínez Bel, también sostiene<sup>1</sup> que no todo cocoliche es comicidad; creemos, pues, que este es un ejemplo cabal de dicha afirmación.

---

<sup>1</sup> Entrevista personal realizada por la autora en Buenos Aires, 2024

Es posible que estas sean las razones por las cuales ni a la crítica ni al público de la época les interesó mayormente en la obra. Pero su mirada crítica y su percepción del pulso social, le hizo poner a Sánchez en escena una situación que podemos leer, al día de la fecha, como anticipatoria de la Huelga de Inquilinos que tendrá lugar al año siguiente.<sup>2</sup>

### Algunas miradas finales

A partir del análisis realizado, podemos concluir que la producción de piezas breves de Florencio Sánchez constituye un verdadero laboratorio poético en el que el autor ensayó procedimientos estéticos de manera simultánea a sus obras de mayor extensión. Esta perspectiva permite superar la clasificación tradicional que suele encasillar estas piezas únicamente bajo los rótulos de comedia o sainete revelando, en los tres casos seleccionados que, si bien la comicidad está presente en mayor o menor medida, su principio constructivo reside fundamentalmente en la poética del melodrama. A través de él, Sánchez logra que la risa ceda ante la fatalidad y la injusticia, configurando una estética de la sensibilidad.

En obras como *Cédulas de San Juan*, el componente melodramático monopoliza la trama mediante triángulos amorosos y un desenlace marcado por el dolor, transformando lo que parece un cuadro costumbrista en una historia de pérdida amorosa. Por su parte, en *La pobre gente*, el patetismo se manifiesta en la degradación moral impuesta por el entorno familiar, donde la heroína se ve obligada al sacrificio extremo ante la miseria económica. Finalmente, en *El desalojo*, la comicidad desaparece casi por completo para dar lugar a una cosmovisión de indefensión y hambre, donde el melodrama se convierte en una herramienta de denuncia social que anticipa conflictos históricos reales.

En definitiva, el teatro de Sánchez demuestra que el melodrama, lejos de ofrecer una resolución emocional simple que adormezca al espectador por intermedio de la intensidad del sentimiento y la exageración formal, puede ser utilizado para romper la barrera de la indiferencia y generar conciencia sobre la marginalidad. Así, el teatro también funciona como el camino más directo para confrontar al público con las injusticias de su propia realidad, cuestión que ensayará con mayor relevancia en sus dramas sociales.

### Referencias bibliográficas

- BENTLEY, ERIC, *La vida del drama*. Buenos Aires, Paidós, 1992.
- CROVETTO, PIER LUIGI Y RAÚL CRISAFIO, “España en la polémica entre Domingo Faustino Sarmiento y Andrés Bello sobre el idioma: Estudio crítico”. En *La polémica sobre el idioma* (pp. 7-104). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / Universitat d’Alacant, 2009.
- DUBATTI, JORGE, “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”. En *El teatro sabe: La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel, 2005, pp. 13-69.
- DUBATTI, JORGE, *Teatro comparado: Crítica y recepción*. Buenos Aires, Biblos, 2006.
- GIUSTI, ROBERTO, *Florencio Sánchez: Su vida y su obra*. Buenos Aires, Agencia Sudamericana de Libros, 1920.
- LAURENCE, ARACELI, *La emergencia del drama moderno en la dramaturgia de Buenos Aires (1900-1930)* [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2018. Disponible en línea: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9996>
- MARVAL DE MCNAIR, NORA, “El desalojo, o el crimen de una sociedad cómplice”. En *Los sainetes de Florencio Sánchez: su originalidad, su trascendencia*, Nueva York, Abra, 1982, pp. 219-228.

---

2 Recordemos que la Huelga de Inquilinos o Huelga de las escobas fue un movimiento popular contra la subida de los alquileres y las pésimas condiciones en las casas de inquilinato (conventillos). Se inició en agosto de 1907, duró aproximadamente 3 meses y participaron del movimiento más de cien inquilinatos, con una importante presencia de activistas anarquistas y socialistas.

- PELLETIERI, OSVALDO Y ROGER MIRZA, (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998.
- MUÑOZ, PASCUAL Y PABLO SUÁREZ, *La vida anárquica de Florencio Sánchez*. Montevideo, La Turba, 2010.
- PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Madrid, Paidós, 1990.
- PELLETIERI, OSVALDO, *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires, Galerna, 2008.
- RICOEUR, PAUL, *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, “Fragmentos de observación sobre el Alceste de Gluck”. En *Obras completas de J. J. Rousseau: Tomo II*. Imprenta de Dona Rosa, 1819.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO. *Teatro completo*. Buenos Aires, Losada, 2003.
- SÁNCHEZ-ADALID, M, *El melodrama: Un estudio crítico y contextual*. Bibliográfica, 2004.
- SEBOLD, RUSSELL, *Trayectoria del romanticismo español*. Madrid, Crítica, 1981.
- ÜBERSFELD, ANNE, *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra, 1998.

# EL COCOLICHE EN EL TEATRO RIOPLATENSE: REPRESENTACIONES DE LA VOZ INMIGRATORIA EN FLORENCIO SÁNCHEZ Y MARTÍN CORONADO

Claudio Damián Martínez  
Universidad de Buenos Aires/ Universidad del Salvador  
[claudiodamianmartinez@gmail.com](mailto:claudiodamianmartinez@gmail.com)

Antes de comenzar, quisiera agradecer profundamente a Jorge Dubatti la invitación a participar de este Congreso y también celebrar la organización de un evento tan importante para el teatro rioplatense, que nos invita a revisitarse algunos temas clásicos que, en tanto clásicos, resultan inagotables. El tema que nos ocupa no será la excepción de ningún modo. Creo que hoy en día se reconoce ampliamente que la “cuestión inmigratoria” fue una preocupación constante en la dramaturgia rioplatense durante las primeras décadas del siglo XX. En este período, la inmigración no solo aportó personajes sino que constituyó un verdadero campo problemático para el teatro. Este, en lugar de operar como un mero reflejo de problemáticas sociales preexistentes, funcionó como un espacio activo de problematización. Con esto no hago más que aludir a lo que Dubatti ha denominado en su *Filosofía del teatro* “función ontológica de la poiesis teatral, esto es, el hecho de que el teatro no supone “la comunicación ni la generación semiótica de sentidos ni la simbolización cultural [...] sino la instauración ontológica: poner un mundo a existir” (2007, p. 28). Ese mundo, en buena medida, interpela y es interpelado. Si bien el teatro del período que nos ocupa elaboró problematizaciones originales es preciso aclarar que no tuvo el monopolio en la instauración de visiones de mundo, dada la proliferación de otros agentes sociales con análogas búsquedas, como la naciente prensa de masas, por ejemplo.<sup>1</sup> Durante las décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX, entonces, el teatro rioplatense incorporó con insistencia la voz inmigratoria a través de la reelaboración, como procedimiento, del cocoliche, un fenómeno lingüístico producido por el contacto entre las lenguas inmigratorias (predominantemente itálicas) y el español.<sup>2</sup> Nuestro objetivo será analizar y comparar el uso del cocoliche en obras de Florencio Sánchez<sup>3</sup> y Martín Coronado<sup>4</sup>, parangonando sus funciones en la construcción de ficciones sociales del inmigrante.

Para enmarcar históricamente la discusión, cabe destacar que el estreno de *Canillita* de Florencio Sánchez el 2 de octubre de 1902 es paralelo a un movimiento que transformaría el teatro rioplatense de forma definitiva. En el mismo año, se produce el enorme éxito de *Canción trágica*, de Payró, *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado, y *¡Al campo!*, de Nicolás Granada, todas de la mano de Los Hermanos Podestá. Los Hermanos Podestá, conocidos por sus actuaciones circenses, transicionaron al teatro de sala en 1896 con *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, abriendo oportunidades para algunos dramaturgos que, durante las últimas décadas del siglo XIX, venían preocupándose intensamente por la elaboración de un “teatro nacional”. Aunque existen continuidades, es crucial diferenciar el teatro de Sánchez del de Coronado, Leguizamón o Granada, quienes desarrollaron gran parte de su dramaturgia

---

1 Véase al respecto Martínez, “Capítulo 2. La inmigración en el marco de las redes de sociabilidad del periodismo rioplatense a partir del Centenario: proliferación de la literatura lunfardesca en *Crítica*”, Schnirmajer y Freschi (eds.). *Redes culturales en América Latina siglos XIX a XXI algunos entramados continentales: modernismo, neobarroco y desbordes*, Florencio Varela, Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2025, pp.61-92.

2 A propósito del “cocoliche” como fenómeno lingüístico véase Fontanella de Weinberg, “Contacto lingüístico: lenguas inmigratorias”. *Signo & Seña. Revista del Instituto de Lingüística de la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires*, N.º 6, 1996, pp. 437-457.

3 Todas las citas de obras de Florencio Sánchez se remiten a *Teatro completo* [Edición compilada y anotada por Dardo Cúneo], Buenos Aires, Editorial Claridad, 1952.

4 Todas las citas de obras de Martín Coronado se remiten a *Obras completas* [8 volúmenes], Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos de L. J. Rosso y Cía., 1926.

a finales del siglo XIX. Si bien estos últimos compartían el proyecto de una dramaturgia nacional, enfrentaron limitaciones en la puesta en escena, como las que producían las compañías de actores españoles, tal como recuerda Coronado en sus *Memorias*. Es a partir de las primeras décadas del siglo XX que la confluencia de estos dramaturgos con las compañías de los Podestá hace posible trasponer a escena lo que antes no podía salir de un proyecto de escritura, por carecer de intérpretes adecuados. Sánchez, más joven, da comienzo a su período de producción con estas posibilidades al alcance de la mano.

Poco después, el 13 de agosto de 1903, Florencio Sánchez estrena *M'hijo el doctor* con la compañía de Jerónimo Podestá. Esta prolífica relación llevó a que en 1904 la misma compañía estrenará *Cédulas de San Juan* y repusiera *Canillita*. Pero Sánchez continúa produciendo y, en el mismo año, tienen lugar también los estrenos de *La pobre gente* y *La gringa*. El 26 de abril de 1905 se estrena *Barranca abajo*, con la compañía de los Hermanos Podestá, luego *Mano Santa*, *En familia* y *Los muertos*. En 1905 también Jerónimo Podestá repone *M'hijo el doctor*. Los siguientes dos años serán nuevamente de muchísima producción para Sánchez. En 1906 estrena *El conventillo*, *El desalojo* y *El pasado*. En 1907, *Los curdas*, *La Tigra*, *Moneda falsa*, *El cacique Pichuleo* y *Nuestros hijos*. Además, su reposo en la estancia María Elisa tiene como producto *Los derechos de la salud*, representada en diciembre de ese año. Este repaso revela una simultaneidad productiva entre Sánchez y los autores antes mencionados, pero con una diferencia clave: mientras que para Payró o Coronado los Podestá representaron un cambio de rumbo que, no obstante, no se apartaba plenamente de las estéticas precedentes, para Sánchez la colaboración supone un inicio marcado sobre todo por una voluntad de modernización. Las obras de Coronado, por ejemplo, aunque desarrollaron nuevas temáticas a partir de 1902, mantuvieron siempre resabios posrománticos.<sup>5</sup> Así, aunque existen resonancias entre las preocupaciones de Sánchez y sus contemporáneos mayores, es esencial distinguir y articular sus modos y procedimientos en relación con sus respectivos proyectos.

Como preocupación, la cuestión inmigratoria atravesó los cambios políticos y sociales de forma continua a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Tras la Constitución de 1853 y la aprobación legislativa de 1854, la necesidad de aumentar la población impulsó una transformación demográfica radical. El grado de rechazo hacia los inmigrantes variaba según su origen. Los españoles, debido a su proximidad histórica, cultural y étnica con los argentinos, enfrentaron menos dificultades de asimilación. Por otro lado, los italianos, con su predominante origen rural, fueron percibidos como más “extraños”. Esto dio lugar a la creación de estereotipos como “el gringo”, términos que cargaban connotaciones peyorativas. Otras comunidades, como la judía, también enfrentaron rechazo. Estos patrones de aversión y diferenciación coexistían con los beneficios económicos de la inmigración y la formación de nuevas clases sociales. Si bien algunos se integraban, las tensiones culturales y los estereotipos daban cuenta de los desafíos de una sociedad mixta, donde la interacción criollo-inmigrante moldeaba oportunidades y conflictos.

Estas problemáticas se hicieron presentes en la literatura y el teatro rioplatenses desde la primera mitad del siglo XIX, con posturas que oscilaron desde el optimismo y la defensa de la integración hasta la xenofobia más extrema. Obras como *Bianchetto* (1896), de Saldías, *Promisión* (1897), de Ocantos, o *Libro extraño* (1894-1902), de Sicardi, idealizan a los inmigrantes enfatizando su valor y capacidad de integración en la búsqueda de éxito en Argentina. En el otro extremo, otras producciones mostraron

---

<sup>5</sup> La pertenencia del teatro de Martín Coronado ha sido subrayada especialmente en el importante estudio de Castagnino, *El teatro romántico de Martín Coronado*, Buenos Aires Ediciones Culturales Argentinas, 1962. Si bien creemos recomendable subrayar que existen en Coronado, a partir de 1902, elementos novedosos que lo separan de aquella estética, el trabajo de Castagnino es una referencia insoslayable. En relación con la influencia de José Echegaray en dramaturgos como Martín Coronado puede consultarse el detallado trabajo de Dubatti, “El teatro de José Echegaray en Buenos Aires (1877-1900)” en *De Lope de Vega a Roberto Cossa: teatro español, iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1994.

pesimismo, resaltando conflictos sociales y tensiones étnicas urbanas. Incluso Sarmiento, en *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883), expresó reservas contra ciertos tipos de inmigración. Para muchos autores de fines del siglo XIX, la civilización ya no residía en Europa sino en la aristocracia criolla. Eugenio Cambaceres, en *En la sangre* (1887), es paradigmático de esta xenofobia, con su personaje Genaro, un inmigrante italiano avaro y perverso. Otros autores, influenciados por el naturalismo francés, como Antonio Argerich en *¿Inocentes o culpables?* (1884), también ridiculizaron la inmigración italiana, sugiriendo que su origen era causa de su propia autodestrucción. En *Quilito* (1891), de Ocantos, Rocchio, un comerciante italiano también es maltratado al intentar cobrar deudas o reclamar por negocios injustos. Por su parte, *La Bolsa* (1891), de Julián Martel es un ejemplo temprano de antijudaísmo. Sin embargo, en las primeras dos décadas del siglo XX, emergieron posiciones más matizadas sobre la inmigración, evitando los extremos del rechazo total o la integración irrestricta. Este es el caso de *La gringa* (1904), de Florencio Sánchez, *Marco Severi* (1905), de Roberto Payró, o *Los gauchos judíos* (1910), de Alberto Gerchunoff. También en estas primeras décadas del siglo XX emergieron figuras que más tarde inspirarían los tipos saineteros, como el organillero, el vendedor de billetes de lotería, el lechero, el reparador de zapatos y el mercader ambulante, muchos de ellos inmigrantes. La escena argentina, especialmente el sainete, construyó estereotipos de la población inmigratoria ya integrada.

Para las décadas del Centenario, la oposición entre “nativos” y “extranjeros” era menos clara, particularmente en conventillos y barrios humildes. El maniqueísmo de algunas piezas del sainete distribuía roles morales entre nativos e inmigrantes indistintamente, evidenciando una integración que hacía anacrónico el tópico del “extraño corruptor”. Por su inclinación popular, el sainete no se escandalizaba por la presencia inmigratoria, percibiéndola como algo cotidiano. Sus personajes populares trascendían las dicotomías tradicionales, uniendo a criollos e inmigrantes en problemáticas comunes, como la huelga de inquilinos de 1907.<sup>6</sup> Estos elementos están presentes en lo fundamental en obras como *Los disfrazados* (1906), de Carlos Pacheco, *Los inquilinos* (1907), de Nemesio Trejo, *En el barrio de las ranas* (1910), de Enrique García Velloso, o las posteriores obras de Alberto Vaccarezza, como *El cambalache de la buena suerte* (1923) y *El conventillo de la Paloma* (1928), así como cierta narrativa breve, entre la que es posible identificar una tradición de cuadros costumbristas, como *Pedrin* (1923), de Félix Lima, o *El corazón del arrabal* (1920), de Francisco Palermo. Ahora bien, pensar el lugar de la inmigración en el teatro rioplatense de entresiglos requiere de una última tarea fundamental: caracterizar el cocoliche literario. Este concepto designa las operaciones discursivas empleadas en los textos para construir dramáticamente a los inmigrantes, predominantemente italianos. Como hemos señalado, la inmigración italiana modificó la fisonomía regional, introduciendo numerosas expresiones itálicas en el español rioplatense. Este contacto lingüístico —la coexistencia de dos o más sistemas lingüísticos— (Censabella, 2010, p. 19) entre criollos e italianos, produjo el habla de transición conocida como cocoliche. El cocoliche literario, no obstante, no es una transcripción lingüística directa de hablantes reales, sino que, en tanto elaboración literaria, refleja en sus variaciones el hiato entre la lengua madre del autor (el español) y su conocimiento (mayor o menor) de la dialectofonía itálica, como señala Ilaria Magnani (2018, p. 83). En función de todas estas precisiones, introduzcámonos ahora en la obra de nuestros autores.

Martín Coronado, a pesar de los éxitos teatrales que había cosechado anteriormente, alcanzó su mayor logro con *La piedra del escándalo*, estrenada el 16 de junio de 1902 en el Teatro Apolo por la Compañía de

---

<sup>6</sup> Un panorama histórico a la cuestión migratoria en Argentina puede encontrarse en Cibotti, “Del habitante al ciudadano: la condición del inmigrante”, en Juan Suriano (coord.) *El progreso, la modernización y sus límites: 1880-1916*, Vol. V, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 365-408.

los Hermanos Podestá. Coincidimos, en este sentido, con Pellettieri (2001), quien señala a Coronado, junto con Granada y Leguizamón, como autores pertenecientes al “subsistema de emancipación cultural” (p.19), tratándose el primero de uno de los más favorecidos autores del “melodrama social” (Mogliani, 2015). *La piedra del escándalo*, ambientada en 1899 en una chacra bonaerense, presenta a la familia inmigrante italiana de Don Lorenzo, viviendo una vida rural. Sus nietos, Pascual, Leonor, Carlos y Elías, están en conflicto: estos últimos aspiran a vender las tierras para ir a la ciudad, mientras Pascual defiende la tradición familiar. La huida de Rosa, otra nieta, con un seductor complica la venta. Manuel, el peón, recupera a Rosa y lucha contra el seductor, quien la acosa. La obra gira en torno de esta lucha y del amor no correspondido de Manuel por Rosa, culminando con la huida del seductor herido. Una primera observación relevante es que Elías y Carlos, hermanos menores de Pascual, debaten la venta de la chacra, lo que implica una valoración negativa de la tradición campesina heredada de su abuelo italiano Don Lorenzo. Pero un quindenio después, el 30 de marzo de 1918, Coronado estrena *La chacra de Don Lorenzo* en el teatro Politeama. Esta obra, continuación de *La piedra del escándalo*, prolonga las vivencias de los personajes para un público que había acogido favorablemente la primera. Ambas obras representan el punto más alto y explícito de tematización de la inmigración por parte de Coronado, en la medida en que todos los personajes en escena (el seductor nunca es visible) son o bien italianos o primera y segunda generación de descendientes.

Si bien esta obra ya presenta elementos visiblemente relevantes en relación con la cuestión inmigratoria, hay otra obra que nos interesará particularmente, mucho menos explorada. Poco tiempo después, Coronado escribe *La vanguardia* (1907), una pieza que marca un rumbo ligeramente distinto al de sus predecesoras. Al igual que en *El sargento Palma* (1906), el autor situará la obra en un tiempo pretérito, con fuertes reminiscencias históricas y alusiones a discusiones que habían sido inauguradas algunas décadas antes. La acción tiene lugar “en 1875, en una estancia de la frontera sud de Buenos Aires”, en uno de los puestos de avanzada de contención de los indios. Allí, la familia del ex militar Don Vicente se ha afincado en conjunto con la de su mayordomo, Don Santiago, de origen itálico, cuya familia está compuesta por su esposa Doña Rosario, su hija Luisa y su ahijado traído de Italia, Queco. Los acompaña Laureano, quien fuera un hombre de confianza de Don Vicente en las campañas del desierto. Vicente se ha vuelto experto en la cría de ganado, mientras que Santiago se enorgullece de una plantación impecable de trigo. Criollo e inmigrantes han unido fuerzas de trabajo y todo se encuentra en un estado de relativo equilibrio. El conflicto se desencadena a partir de la noticia de la proximidad de un malón, que posteriormente terminará por cercar e invadir la estancia. En medio de esto, Eugenio, un gaucho joven, hijo de Laureano, vuelve a la estancia luego de ser perseguido por el ejército a través de falsas acusaciones, cuya única finalidad es la de trasladarlo a la frontera a combatir. Luisa y Eugenio están hace largo tiempo enamorados, pero el rechazo del italiano Santiago por los gauchos, a quienes juzga ociosos y ajenos al trabajo, se opone a esta unión. La obra se coloca en una línea que persigue un tópico abierto por el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, que supone la desigual lucha del gaucho perseguido contra la justicia arbitraria, explotado más adelante en obras como *Mamá Culepina* (1916), de Enrique García Velloso.<sup>7</sup> En *La vanguardia* se retoman retrospectivamente algunas de las discusiones fundamentales de *Facundo* y de *La cautiva* en torno al desierto como espacio inhóspito. El añadido, en

---

<sup>7</sup> Si bien no podemos detenernos exhaustivamente en esta cuestión, es importante mencionar que este tópico —que en la literatura del siglo XIX posee muchísimas figuras que van desde el precursor *El gaucho Martín Fierro* (1872) de Hernández, *Juan Cuello* (1880), *Hormiga Negra* (1881) y *Pastor Luna* (1892) de Gutiérrez y *Calandria* (1898) de Martiniano Leguizamón hasta las versiones de *Julián Giménez* de Félix Hidalgo o Manuel Cienfante (ambas de 1900)— ha tenido un importante desarrollo en el cine nacional, fundamentalmente a partir de obras como *Viento norte* (1937) de Mario Soffici y Vaccarezza o *Pampa bárbara* (1945) de Lucas Demare y Hugo Fregonese. Es frecuente en estas obras la presencia de inmigración en lugares casi siempre subalternos.



relación con nuestro objeto, es que Don Vicente, que es un ex militar criollo, habita aquellos parajes pampeanos no con una familia propia, sino con una familia de inmigrantes que le son leales y que comparten su visión de honradez y trabajo:

Don Vicente: [Luisa] es la hija de mi mayordomo, un italiano honradote y trabajador que me traje de Buenos Aires. De puro fundido se vino conmigo con su familia. No entiende de haciendas, sino de sembrados, pero hace lo que puede y me acompaña. La mujer es criolla. Muy buena gente. (I, p. 2)

El binomio presentado allí no es precisamente el de *Facundo*, en donde los pares opuestos son la ciudad y el interior, con sus respectivos habitantes autóctonos, sino que ahora la figura del paisano incluye también a la población inmigratoria allí afincada, que convive, como en la chacra de Don Vicente (o la de Don Lorenzo en las obras respectivas), con los habitantes criollos. Como vimos antes, los personajes italianos son dos. Por un lado está el mencionado Santiago. Al narrarle a su hija los pormenores de su casamiento con él, la criolla Doña Rosario le dice: “Tu padre me quería hacer esperar qué sé yo cuánto tiempo con la disculpa de que no le llegaban los papeles de Italia. Preguntale cómo le fue: casi le cierro la puerta y lo dejo afuera” (I, p. 7). No obstante su nacionalidad, el habla de Santiago parece dar cuenta de una incorporación completa del español como segunda lengua, en la medida en que su expresión es indistinguible de la del resto de los personajes criollos, incluida su hija. Por otra parte, también es inmigrante Queco, a quien su padrino Santiago ha traído de Italia y convive con la familia encabezada por Vicente. Queco sí se expresa a partir de formas cocolichescas, en la medida en que ha sido traído de Italia por Santiago sin instrucción clara de español, según se nos informa al principio de la obra en un parlamento de Doña Rosario: “[...] Yo no sé Santiago para qué habrá traído de su tierra semejante ahijao” (I, p. 1). Resulta particularmente relevante cómo *La vanguardia*, a diferencia de otras obras como *La piedra del escándalo*, *La chacra de Don Lorenzo* o *Flor del aire*, coloca al inmigrante en el papel del “gracioso” del teatro clásico español. Esto se manifiesta ya en el primer acto, a partir de un claro intertexto con el encuentro entre Fierro y el Napolitano en el canto V de *El gaucho Martín Fierro* (1872):

Laureano: Milagro que han gritao las gallinas (*se acerca alegremente*) ¡Haga arto! Como decía un andaluz de mi regimiento.

Queco: (*picado*) Más lagartos será usted, ¿sabe? Mejor sigue durmiendo, y deja de embromar la paciencias. (I, 5)

Como se observa en el fragmento citado, el cocoliche literario presente en los parlamentos de Queco presenta varias interferencias, como un uso epentético de -s en sustantivos comunes en singular: “Me encontré un nidos” (I, 3), en sustantivos propios: “[...] Esta vez tiene razón el viejo Laureanos” (II, 12), en adjetivos en singular: “Es que había uno rotos” (I, 3) y hasta en adverbios: “(*en son de reproche*) ¡y usted quería que me fuera a meter adentro!” (III, 3). También en el personaje es frecuente uso de pronombres personales en tercera persona en caso acusativo en sustitución del dativo: “¡Lo digo que es indios!” (II, 7). A nivel verbal, encontramos formas de indicativo en sustitución de formas del subjuntivo: “[...] Y si sabe andar listos ahora es el tiempos, antes que se aparece mi padrinos” (I, 6) y formas de 2ª persona en sustitución de formas de 3ª en oraciones volitivas: “¡Déjase de molerme la paciencias!” (III, 1). En este sentido, Coronado construye un personaje cocolichesco típico, pero en un contexto novedoso que supone una propuesta de integración para los personajes inmigratorios.

Precisemos ahora esta problemática en la obra de Sánchez. La inmigración en su obra tiene cierto desarrollo en varias piezas, como *Canillita*, *La pobre gente*, *Mano santa*, *El desalojo* y *Moneda falsa*. En *Canillita*, por ejemplo, hace su fugaz aparición en el Cuadro III “El Tano” solicitándole al personaje Canillita el pago de una deuda en un español con leves interferencias de italiano:

CANILLITA.- [...] ¡Zas!... ¡Cocoliche! ¿Cómo te va?...

TANO.- ¡Canillita!... ¿Cosa fate?... ¿Cuándo me pagás los veinte que me debés?...

En otras obras, como *El desalojo* y *Mano Santa* encontramos personajes de carácter inmigratorio pero con más peso dramático y desarrollo. En la primera, resultan de enorme interés Genaro y la Encargada, que se encuentran en situaciones completamente diferentes en el conflicto del inquilinato. Ambos personajes presentan parlamentos de altísima interferencia itálica, e incluso contruidos en estricto italiano. En *Mano santo*, por otra parte, nos encontramos con Doña Anunziata, cuya italianidad se construye a partir del señalamiento del “marcado acento italiano” presente en la didascalia. Solo por poner otro ejemplo, en *La gente honesta* el personaje de “La inglesa”, que está presente en muchas escenas pero que posee solo dos parlamentos en toda la obra, está contruido a través de una interferencia inglés-español más marcada, en la que se evidencian lexemas tomados del inglés sin transformación y un uso irregular del adjetivo “mucho” en lugar del adverbio muy:

La inglesa: ¡Hallo, old chap! (II, 1)

La inglesa: ¡Oh, yes, mucho bonito! (III, 1)

Otras de las obras de Sánchez suponen alusiones pasajeras a la posición del inmigrante en el Río de la Plata, pero sin peso dramático. Tal es el caso de las valoraciones que presentan algunos de los personajes de *En familia* en relación con Delfina, la novia de Damián, a quien se llama “tana pretenciosa” sin ningún miramiento o de la conocida anécdota a partir de la cual, a finales de 1898, el influyente político Lisandro de la Torre le confía a Sánchez la secretaría de redacción del periódico *La República* en Rosario, Argentina. Después de un período en Buenos Aires y un breve retorno a Montevideo, Sánchez regresa a Rosario en 1902. La República ha cambiado de manos y, su nuevo propietario, el acaudalado alemán Emilio Schiffner le encarga una campaña contra un periódico rival. Sin embargo, los intereses de Schiffner y Sánchez chocan y este termina despedido. Es en este contexto que escribe *La gente honesta*. Allí, nos encontramos con la presencia de un personaje particular, el “gringo Chifle” en clara alusión a Emilio Schiffner, de forma tal que el estereotipo del “cocoliche” cumple una función referencial. Esta capacidad del cocoliche de remitir a personalidades extranjeras o inmigrantes particulares es aún una cuestión a examinar. Más allá de esto, la problematización de la inmigración encuentra en Sánchez su punto fundamental en *La gringa*, estrenada en 1904, apenas dos años después de *La piedra del escándalo* de Coronado. La obra está ambientada en la provincia de Santa Fe y, como es sabido, aborda la tensión entre los “criollos” nativos y los inmigrantes italianos, denominados “gringos”. No quisiera detenerme en repasar un argumento muy conocido, por lo que prefiero pasar directamente a realizar algunas precisiones. Mientras Coronado puntualiza la vida de la familia de inmigrantes italianos ya afincada, que ha comprado con su trabajo la chacra y continúa trabajándola aun pasadas las generaciones, Sánchez parece insistir con la puja entre criollos y extranjeros:

Cantalicio: ¿De modo que usted quiere quedárseme con el campo?

Don Nicola: Bueno. Para decirle la verdad... Usted tiene razón... Y eso, ¿sabe?, es el negocio que le conviene a usted. Necesito el terreno. Mi hijo, ése que estudia de ingeniero en Buenos Aires, me ha demandado que le busque tierra porque quiere venir a poner una granja o cremería, o qué sé yo... Piense bien el negocio, ¿sabe?... De todos modos... ese campito está perdido. Si el año que viene o el otro... va a tener que entregármelo, me lo entrega hoy y se gana los intereses...

Cantalicio: (*paseándose nervioso*) ¿Y si a mí se me antoja no pagarle ni entregarle el campo, ni hoy ni nunca?...

Don Nicola: (*rascándose la cabeza con socarronería*) ¿Si se le antoja?... Eso es una otra cosa...

Cantalicio: Y dirme al pueblo y meterle un pleito de todos los diablos.

Don Nicola: ¡Ah!... ¡No!... Con la hipoteca non se scherza, caro amico... (I, p. 15)

Aunque puede no resultar evidente a primera vista, el italiano don Nicola es un personaje bilingüe que se expresa en un español comprensible para su interlocutor, que tiende a responderle con parlamentos más breves y dubitativos. Esta figura, que lo coloca en un plano cercano al abuso, dista mucho del justo Don Lorenzo o del Pascual de Coronado que, resultan en gran medida personajes idealizados y moralmente superlativos. En algunos parlamentos, Nicola hace un uso deliberado de la lengua italiana en los intercambios, a los que se añade un tono irónico o burlesco en relación con el personaje criollo, elemento generalmente ausente en la tradición, en donde encontramos, inversamente, al personaje inmigrante en posiciones de subordinación o balbuceo. Como señalamos, en Coronado la oposición entre nativos e inmigrantes está ausente en función de un proyecto de integración que intenta proyectarse sobre la realidad del espectador. En Sánchez, la oposición vuelve, pero no en su forma tradicional. El inmigrante no se define por su oposición a la mismidad del nativo, sino que la obra expone el enfrentamiento entre dos visiones de mundo que no pueden reducirse a meros extremos. No se trata de exponer opuestos, sino de manifestar su polifonía en un diálogo inevitable en el marco de un proceso de modificación social y económico que ya está teniendo lugar. Coronado dignifica, quizás con un extra de idealización, a las familias italianas afincadas en sus ambientes semi rurales, pero el conflicto nunca está expuesto en su crudeza como en Sánchez. Es más, en Coronado la integración se produce por la convivencia del nativo y el inmigrante en el mismo discurso. En Sánchez, la integración, si se da, supone con anterioridad el carácter dialógico característico de un enfrentamiento de igual a igual propio de la polifonía. De ahí la imposibilidad de tomar, como se ha querido a veces, a *La gringa* como una obra maniquea y, por ende, de allí también el carácter moderno de Sánchez y su original tratamiento de la cuestión migratoria. Quiero a propósito traer a cuenta una interesante observación de Noé Jitrik:

Florencio Sánchez quien hace la necesaria síntesis por cuanto no sólo acepta lo que le proporciona la "escuela argentina" (el costumbrismo y el sainete) sino que aprovecha esos elementos, incluso los temáticos, para presentar obras que, por sus pretensiones de universalidad, se ponen incuestionablemente en el campo del llamado teatro culto, porque hay una lección aprovechable, porque hay tesis, porque, en definitiva, al verse obligado a pensar y, acaso, a tomar alguna decisión de orden moral o político, el público es creado y con él una nueva tradición. (1998, p. 62)

Lo que hay de potente en Sánchez estaría signado, entonces, por la creación de un teatro que exige un público que es necesario formar, es decir, su teatro instituye un público y de este modo, se inscribe en la realidad social, ontológicamente, como un ente de alta efectividad que no solo muestra, sino que hace ver, permite hacer visible. En Coronado o en Granada esto no ocurre, porque las convenciones con las que trabajan, pese a incorporar nuevos temas o problemas como es el caso de la inmigración, ya suponen un público existente que les será fiel hasta su última obra representada. Por su parte, el riesgo de Sánchez está allí, en exponer la inmigración desde una concepción polifónica que supone un público que la propia obra debe crear. Quiero decir con alguna contundencia: *La gringa* no es meramente una comedia que presenta como tesis la unión necesaria entre lo nativo y lo extranjero. Es una propedéutica que ensaya en el espectador un modo de pensar la inmigración que para arribar allí, a la síntesis, debe ser capaz primero atravesar su conflictividad, vale decir, su dialéctica.

Observados estos parangones, nos enfrentamos, entonces, al frecuente problema explicativo que supone considerar tanto la divergencia como la convergencia de elementos. Por separado, estas consideraciones pueden resultar relativamente familiares y forman parte de tesis conocidas en torno a Sánchez y al teatro de la época. Pero en simultáneo, la respuesta requiere de mayores matices. ¿Qué podemos concluir, entonces, a partir de esta contrastación? En primer lugar, que es falso el hecho de que antes de Florencio Sánchez el cocoliche estuviera reducido al habla de personajes grotescos o ridiculizados o, como también se ha afirmado, a personajes sin significación dramática. Creo que esto

tiene que ver con cierta historiografía del teatro y la literatura argentinas que tiende a privilegiar en demasía dos puntos históricos demasiado distantes: la pantomima realizada en 1884 por los hermanos Podestá en torno al *Juan Moreira* de Gutiérrez y la proliferación fundamental del sainete en la década del 20'. Este recorte arbitrario elimina completamente a Sánchez, a Coronado y a otros autores que produjeron importantes obras en la primera década del siglo XX. El segundo error supone una generalización a partir de la cual el cocoliche de la pantomima de los Podestá no habría hecho sino reaparecer una y otra vez con las mismas funciones burlescas hasta llegar a una figura tan imposible de ignorar como Armando Discépolo, que le habría ofrecido otro "tono" a la cuestión inmigratoria. Digo que esto es también una generalización importante, en la medida en que incluso al interior del sainete hay muchísima elaboración de personajes inmigratorios con funciones dramáticas muy desarrolladas, como es el caso, sin ir más allá de un apellido hartamente conocido, como el de Vacarezza. Si bien es falso que es Florencio Sánchez quien por primera vez en el teatro rioplatense coloca en el centro de la escena a los personajes inmigratorios con dignidad de caracteres desarrollados, sí podemos afirmar que en su teatro confluyen elementos nuevos que otorgan al problema inmigratorio matices novedosos y originales que invitan a ser considerados en su especificidad y en contraste con sus contemporáneos. Una de las distinciones fundamentales tiene que ver menos con las "escuelas" o "corrientes" teatrales que con los proyectos dramáticos de estos autores. Coronado, Granada y Leguizamón pensaban desde hacía décadas en la larga problemática del teatro nacional y su construcción atraviesa parte importante de su obra, con énfasis en las décadas iniciales del siglo XX. Los imaginarios que proyectan en sus piezas suponen una toma de posición en torno a la cuestión nacional en sí misma, en la que el inmigrante, como es el caso de Martín Coronado, se encuentra muy integrado e incluso arraigado a la tierra, más incluso que muchos nativos. En Sánchez, en cambio, esta búsqueda no resulta tan explícita. Lo que marca, en gran medida, su proyecto es la modernización del teatro rioplatense a partir del contacto con las nuevas propuestas europeas, entre las que sin duda están presentes el teatro naturalista y el verismo italiano, pero que no la agotan. Se trata de un teatro que requiere de un público capaz de soportar la contradicción, la polifonía y la irresolución. No deja de ser llamativo que un autor de una generación anterior como Payró se aparezca, dos años después de la gringa, con un texto como *El casamiento de Laucha*, que vuelve a cerrar la herida de incertidumbre que el teatro de Sánchez había abierto sobre la cuestión del inmigrante.

Pese a que es una propuesta comúnmente aceptada, quisiera concluir con una invitación a evitar absolutizar la idea de que el teatro moderno a lo Sánchez tiene como signo definitivo el concepto de tesis. Hay algo de lo fortuito en Sánchez que no me permite clausurar los sentidos desplegados en sus polifonías. Quiero decir, no estoy del todo dispuesto a conceder que *La gringa* se reduzca a la cuestión de la necesidad de síntesis entre los tradicionalmente opuestos nativo e inmigrante, porque el teatro moderno no es un simple vehiculizador de ideas. No es su público un receptáculo de ideas, sino un coproductor de sentidos. Podemos quizás pensar que Florencio Sánchez no esté solamente presentando una tesis sobre el lugar posible del inmigrante en la argentina moderna. Quizás, más radicalmente, a través de la obra como creación de mundo, el significado mismo de la argentina moderna sea lo que esté siendo construido pero, sobre todo, lo que haya sido puesto en cuestión.

### Referencias bibliográficas

- CENSABELLA, MARISA, *Las lenguas indígenas de la Argentina. Una mirada actual*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.
- CIBOTTI, EMA. "Del habitante al ciudadano: la condición del inmigrante". En Juan Suriano (coord.) *El progreso, la modernización y sus límites: 1880-1916*, Vol. V, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 365-408.

- CORONADO, MARTÍN, *Obras completas* [8 volúmenes], Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos de L. J. Rosso y Cía., 1926.
- DUBATTI, JORGE. “El teatro de José Echegaray en Buenos Aires (1877-1900)”. En Osvaldo Pellettieri (ed.) *De Lope de Vega a Roberto Cossa: teatro español, iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1994.
- DUBATTI, JORGE, *Filosofía del teatro: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel, 2007.
- FONTANELLA DE WEINBERG, BEATRIZ. “Contacto lingüístico: lenguas inmigratorias”, *Signo & Señal. Revista del Instituto de Lingüística de la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires*, N.º 6, 1996, pp. 437-457.
- JITRIK, NOÉ, “Nuevamente Florencio Sánchez. Una mirada”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 53-74.
- MAGNANI, ILARIA, “Sobre algunos ejemplos de literatura escrita en cocoliche”, *Filología*, N.º 50, 2018, pp. 81-89.
- MARTÍNEZ, LUCIANA. “La inmigración en el marco de las redes de sociabilidad del periodismo rioplatense a partir del Centenario: proliferación de la literatura lunfardesca en *Crítica*”. En Schnirmajer, Ariela y Rom Freschi (eds.) *Redes culturales en América Latina siglos XIX a XXI algunos entramados continentales: modernismo, neobarroco y desbordes*, Florencio Varela, Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2025, pp.61-92.
- PELLETTIERI, OSVALDO, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna, 2001.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Teatro completo* [Edición compilada y anotada por Dardo Cúneo], Buenos Aires, Claridad, 1952.

# “LA FESTA DEL BLAT” (“LA FIESTA DEL TRIGO”) DE ÀNGEL GUIMERÀ EN LAS ESCENAS DE BARCELONA Y BUENOS AIRES. DOS CONTEXTOS Y UN CAMBIO DE SIGLO

Joan Martori  
Centre de Recerca en Arts Escèniques (CRAE)  
Red Internacional de Investigadores Teatrales Latinoamericanos y Europeos (RIITLLE)  
de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)  
[martori.joan@gmail.com](mailto:martori.joan@gmail.com)

Ante todo, quiero agradecer al profesor Jorge Dubatti que me haya invitado a participar en este Congreso. Así mismo quiero señalar la inestimable colaboración de Soledad Zúñiga, de la Hemeroteca de la Biblioteca Mariano Moreno, la Biblioteca Nacional de la República Argentina, que me ha permitido completar la información hemerográfica que obtuve durante mi estadía en 2023 con el fin de llevar a cabo el análisis crítico de la recepción de *La fiesta del trigo* de Guimerà y su traducción al italiano en Buenos Aires. También quiero expresar mi agradecimiento a Nicolás Ricatti, responsable del archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) de Buenos Aires por su amabilidad y profesionalidad a la hora de obtener la documentación gráfica que he requerido.

A través de la presentación en este mismo Congreso de nuestro libro titulado *Àngel Guimerà a Buenos Aires. Arrelament i internacionalització*<sup>1</sup> hemos tenido la oportunidad de señalar el proceso de implementación en Buenos Aires del teatro del dramaturgo catalán Àngel Guimerà. En esta aportación nos centraremos en diferentes cuestiones relacionadas con la factura y la recepción de *La festa del blat* [*La fiesta del trigo*], obra de Àngel Guimerà que supuso un fenómeno de destacable significación tanto en la escena de Barcelona como en la de Buenos Aires, aunque, como veremos, de signo distinto dados los contextos sociales y políticos de las dos ciudades en aquellos momentos.

## Preliminares

Con el drama titulado *María Rosa*,<sup>2</sup> que la noche del 24 de noviembre de 1894 se estrenó simultáneamente en las ciudades de Barcelona y Madrid, el tratamiento de la cuestión social empezaba a acusar una centralidad que se fue incrementando en la producción inmediatamente posterior de Àngel Guimerà. Sin abandonar la patente romántica que formaba parte del sello de su producción anterior, Guimerà iba ahondando en la aplicación del drama social que se estaba imponiendo en la dramaturgia noreuropea como respuesta a la conflictiva dinámica social que vivía la sociedad industrial de la época. Una poética que, entre otras cuestiones, subía a los escenarios a las clases populares, pero —y aquí radicaba su novedad— investidas de derechos.

André Antoine, en el Théâtre Libre de París, el centro de experimentación teatral que había fundado en 1887, programó adaptaciones de obras de Émile Zola, y entre las puestas en escena de la producción de jóvenes dramaturgos dio a conocer la obra dramática de León Tolstoi, Henrik Ibsen y Gerhardt

---

1 Martori, Joan, *Àngel Guimerà a Buenos Aires. Arrelament i internacionalització*. Polièdric, 1, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2025. Véase la presentación en la playlist del Congreso, disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=OLyq7YSfDE&list=PL4DR6HFXStLY\\_xOXmJbD1qeWPOpLGqa2a&index=26](https://www.youtube.com/watch?v=OLyq7YSfDE&list=PL4DR6HFXStLY_xOXmJbD1qeWPOpLGqa2a&index=26). Existe una reseña del libro del profesor Gabriel Sansano de la Universidad de Alicante publicada en el *Boletín del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti*, 24, septiembre 2024-julio 2025, pp. 51-54. Disponible en: <https://web.ua.es/es/centrobenedetti/documentos/boletin-cemab/boletin-24-def.pdf>

Asimismo el profesor Jorge Dubatti tiene en prensa otra reseña de este libro que será publicada en la *Latin American Theatre Review* de la Universidad de Kansas.

2 Ha sido publicada una traducción al castellano de esta obra que corrige la anomalía histórica que se produjo con la traducción nominal de José Echegaray de 1894 la cual, por otro lado, sirvió de traducción intermedia de la obra de Guimerà a tantas otras lenguas: Joan Martori, traductor, *María Rosa* de Àngel Guimerà, Ediciones Antígona, Madrid, 2025.

Hauptmann, los autores que más se adecuaban a la aplicación de su programa de renovación teatral. París, como capital cultural de Europa, centró la atención de la intelectualidad catalana, y, atendiendo al contexto social barcelonés, no es de extrañar que los medios más inquietos de la ciudad se hiciesen eco del estreno de *Los tejedores de Silesia*, de Gerhardt Hauptmann, llevada a los escenarios por el mismo André Antoine en 1893. En este sentido es oportuno señalar que la obra de Hauptmann fuese serializada en versión castellana en la revista *Ciencia Social* que editaba un grupo de intelectuales anarquista de Barcelona. Si nos interesa señalar esta cuestión es por las muchas relaciones formales y de contenido que *La festa del blat* de Guimerà mantiene con *Los tejedores de Silesia* de Hauptmann, a pesar de las diferencias existentes entre ambas obras.

*La festa del blat* es fruto de esta nueva orientación en la producción teatral de Àngel Guimerà. Fue elaborada en paralelo a *Terra baixa* [Tierra baja], la obra con la que el dramaturgo obtuvo una mayor proyección internacional de la mano de actores y actrices de talla universal como María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, José Tallaví, los catalanes Enric Borràs y Margarida Xirgu, los sicilianos Giovanni Grasso y Mimì Aguglia, los mexicanos Virginia Fábregas y su marido Francisco Cardona, Florence Roberts i Hobart Bosworth, en los Estados Unidos, el británico sir John Martin Harvey, por señalar los intérpretes más relevantes que la difundieron por todo el mundo.

El diálogo que Guimerà mantuvo con la compañía Guerrero-Díaz a través del epistolario cruzado entre ellos<sup>3</sup> es de mucha utilidad para entender la génesis de la obra y, sobre todo, los propósitos que con ella perseguía el autor. En una carta de Guimerà a María Guerrero fechada el 5 de enero de 1896 el dramaturgo comentaba:

*La fiesta del trigo* tiene más probabilidades de éxito que la otra [*Terra baixa*]: y ahora que las dos están concluidas, se ve más claro en esto que en una explicación de argumento. Esta obra que irá primero tiene más intención, más sentido común y me parece que ha vencido una dificultad que me daba mucho cuidado: lograr que resulte simpático el anarquista, y lo resulta: a ver qué les parece a ustedes y a nuestro don José [Echegaray]<sup>4</sup>. Los personajes secundarios también resultan mejor tratados que en la *Tierra baja*. (Martori, 1995a, p. 81)

Como hemos visto, Guimerà destacaba tres aspectos de su nueva obra: la intención, el sentido común y la cualidad de “simpatía” del personaje principal. Esos tres elementos que, precisamente fueron motivo de rechazo por parte de la prensa conservadora de la ciudad nos permiten entender cómo Guimerà tenía entre manos un proyecto muy ambicioso que acabó chocando con la ideología más reaccionaria del momento. La intención del dramaturgo era aportar elementos que pudiesen ayudar a pacificar una situación tan enrarecida como la que se estaba viviendo en el mundo laboral y el espacio público de la ciudad de Barcelona. Para el autor sólo el sentido común podía aplacar la tensión ideológica que se derivaba de una situación muy convulsa. La prensa ultraconservadora de la ciudad, como veremos más adelante, no toleró que el personaje principal de la obra, dada su condición de anarquista, fuese tratado como un personaje empático, y que a través de él se propiciase una visión próxima al perdón y a la

---

3 Recogimos unas cincuenta cartas en Martori, 1995a. Estas cartas junto a otras muchas pueden consultarse en línea en el Fondo personal Àngel Guimerà custodiado por la Biblioteca de Catalunya. Disponible en: <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/fpguimera>

De esta monografía existe un resumen en forma de artículo publicado en Martori, 1996.

4 José Echegaray (1832-1916) fue un importante dramaturgo español, Premio Nobel de Literatura 1904, que dio a conocer su obra en los escenarios de las principales ciudades de Europa y Latinoamérica. Su obra, como la de Àngel Guimerà y Benito Pérez Galdós, formó parte del repertorio de la compañía formada por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. La traducción de las obras del período de plenitud de Guimerà pasó por traducida por Echegaray de común acuerdo con el autor y los actores del Teatro Español de Madrid, cuando en realidad fueron autotraducciones del mismo autor catalán. Para ahondar en esta cuestión véase la “Nota introductoria” de la edición de la traducción de *Maria Rosa* referenciada en la nota 2.

reconciliación como solución al ambiente de violencia generalizado que se estaba viviendo en la ciudad de Barcelona. De ninguna de las maneras.

El reto que Guimerà se había propuesto despertaba inseguridades en el propio autor a la hora de proponer el estreno de la obra en la escena de Madrid. De manera que Guimerà continuaba sincerándose con los actores del Teatro Español de la siguiente manera:

[...] si el drama había de fracasar (y ustedes ven en esto más claro que yo), vale más que lo tiren al fuego, o que yo lo ponga en el teatro Romea de Barcelona en catalán, a ver si gusta a la clase obrera. (Martori, 1995a, p. 82).

En otra carta posterior, escrita entre el 23 de febrero y el 2 de marzo de 1896, Fernando Díaz de Mendoza le contestaba: “[...] Nada de abandonar la *Tierra baja* ni de desconfiar de *La fiesta del trigo*” (Martori, 1995a, p. 82). A pesar de la defensa de la obra por parte de la profesión teatral de Madrid, Guimerà estuvo a punto de desistir del estreno de *Tierra baja*, no dar a conocer *La fiesta del trigo* y ponerse a redactar otro drama social con nuevos elementos que tenían como referente el barrio de pescadores de la Barceloneta de la ciudad de Barcelona, *La hija del mar*.<sup>5</sup> Tal decisión la motivaba en una nueva carta de esta manera:

[...] yo sigo con el temor de que [*La festa del blat*] no gustaría en Madrid, no me queda otro remedio que ponerlo en escena en Barcelona y en catalán. Y aquí van los motivos.

Primero. En ese temor.

Segundo. En que me queda otro drama completamente terminado, la *Tierra baja*, para el año que viene y es también entre gente de campo, y con uno basta y tal vez sobra.

Tercero. En que la *Tierra baja no corre tantos peligros* y reúne más condiciones para que guste en Madrid.

Cuarto. En que sería lástima (esto lo dicen ustedes y yo) que yo me condenase al olvido durante un año en Madrid y en Barcelona con dos dramas en cartera.

Quinto. En que yo presentaré a doña María y don Fernando durante el mes de julio otro drama terminado también para que seguramente *arrinconemos la Tierra baja*. Este drama no va a desarrollarse ni entre campesinos ni entre caballeros, sino entre otra clase de gente que *dará cierta novedad* a la obra como la tuvo entonces *María-Rosa*: entre gente de mar. Y en la época actual y por escenario el típico barrio marítimo de Barcelona: la Barceloneta. Sobre esta obra mucha reserva, menos para don José [Echegaray].<sup>6</sup> (Martori, 1995a, p. 83; los tres subrayados son nuestros.)

### Un mensaje conciliador en un contexto revuelto (Barcelona, 1896)

Finalmente, *La festa del blat* fue estrenada en el Teatre Romea de Barcelona el 24 de abril de 1896. La versión castellana nunca se llegó a poner en escena en España ni fue editada a pesar de que en un principio se pensó en darla a conocer en la capital de España en la versión traducida al castellano antes que el original catalán fuese estrenado en Barcelona. Pero en la brillante primera temporada del actor Enric Borràs en el Teatro de la Comedia de Madrid, en la cual presentó en versión original (un hecho del todo insólito) buena parte del teatro catalán más significativo del momento, *La festa del blat* se puso en escena el 11 de junio de 1904. La obra, confirmando los miedos y las reservas del autor que habían motivado la decisión por su parte de desestimar el estreno de la versión de la obra en castellano por la compañía Guerrero-Díaz, no gustó al público. Entre otras razones porque la problemática social que la obra desarrollaba estaba muy alejada de la realidad social de la capital de España y difícilmente podía

<sup>5</sup> Los estrenos absolutos de *La hija del mar* (Teatro Odeón de Buenos Aires 12/9/1899) como tiempo después sucedería con *El alma es mía* (Teatro Solís de Montevideo 2/10/1919), ambas obras de Àngel Guimerà, fueron puestas en escena en su traducción castellana por la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza en Buenos Aires y Montevideo antes que los originales homónimos catalanes se diesen a conocer en el Teatre Romea de Barcelona, el 6/4/1900 y el 10/2/1920 en el Teatre Novetats de la misma ciudad, respectivamente.

<sup>6</sup> Extraída de Guastavino, 1969, pp. 71-72.



actuar de referente para un público como el del Teatro de la Comedia. Por otro lado, el estreno de la versión original en el Teatre Romea de Barcelona (23/4/1896), fue lo que en catalán llamamos una *reventada*, una dura desaprobación por parte de la crítica.

La prensa anarquista consideró muy edulcorado el tratamiento que Guimerà había dado al personaje principal de su nueva obra. En este sentido consideró *La festa del blat* un tanto ingenua, planteada desde un punto de vista reconciliador y poco combativo que se alejaba del programa revolucionario que el radicalismo anarquista defendía.

La crítica ultraconservadora cargó las tintas contra la nueva obra de Guimerà. El siguiente artículo es paradigmático de la reacción de los sectores reaccionarios a que nos hemos referido. Su transcripción servirá también para dar a conocer la trama de la obra para aquellos que no la conozcan, aunque filtrada por una visión deformante y voluntariamente deformadora:

*La festa del blat*, estrenada ayer en el Teatro Romea, debería titularse “La glorificación de un dinamitero”. Jaime, trabajador de Barcelona, que pertenece a la secta anarquista, llevado de su odio a los ricos, pega fuego a la mecha de una bomba y la hace estallar en una casa produciendo muertes, entre ellas la de una pobre anciana que vuela hecha pedazos. Después de su crimen huye a través de campos y montañas hasta llegar a la villa donde pasa la acción del drama. Allí cae exánime junto a una fuente y allí le socorre Oriola, la *pubilla*<sup>7</sup> [heredera] de una antigua y rica *masía*<sup>8</sup> [hacienda]. Jaime se enamora de la doncella y esta del dinamitero, cuyo pasado ignora. Entra aquel en la *masía* como mozo de labranza, y mientras adelanta en sus amores, siembra las ideas anarquistas entre los hombres y mozos de la población, logrando pronto convertirla en un infierno. Otro tanto ocurre en la *masía*, puesto que Oriola, la joven antes alegre y feliz, se convierte en mujer desgraciada, sobre todo al tener noticia por boca del mismo Jaime del horrendo crimen que este ha cometido.

La boda entre ellos se hace imposible, mas la infeliz Oriola no puede arrancar de su pecho el amor que siente por el anarquista. Consciente, en casarse con Vicentó, opónese luego a esta unión al saber que anda por aquellos alrededores el anarquista, a quien creía camino de América; coincide con esto el tumulto que promueven los trabajadores, quienes piden que se les repartan las tierras que cultivan e incendian las mieses para vengarse de la resistencia de los dueños de la *masía* a concedérselo; en este momento aparece Jaime, procura calmar a los alborotadores, a quienes suplica que abandonen la casa que han invadido con aire amenazador; tiénense sus súplicas por un cambio en las ideas de Jaime y por ello le increpan los revolucionarios, y aquél ante semejantes acusaciones se asoma a una ventana, presenta el pecho a los fusiles de la Guardia Civil que acude buscándole y que se halla fuera de la escena, declara quien es ese herido mortalmente por las balas, muriendo en la cama donde han muerto cristianamente, en santa paz, honradas generaciones de los amos de la *masía*.

Hemos dicho que el drama debería titularse “La glorificación de un dinamitero” porque en el fondo no resulta otra cosa y así lo entendió el público que fue al Teatro Romea sin prejuicio en favor del autor ni de la obra. A Jaime le pinta D. Angel Guimerà como hombre de corazón sensible, hasta tierno, una especie de *figlio de la selva*, embrutecido por el anarquismo y redimido por el amor. De esto podrá darse algún caso aislado, pero no es lo verosímil, ni encaja dentro del repugnante tipo del hombre que lanza una bomba, sabiendo que va a matar a muchos inocentes, solo por vengarse de la sociedad a la que odia porque no es rico, porque no puede disfrutar de los goces que a su entender disfrutaban los que poseen alguna fortuna. Tratar de convertir en simpático un personaje de esta clase es glorificarle y esto ocurre en *La festa del blat* desde el principio al fin, desde que Jaime aparece casi moribundo, hasta que mancha con su cuerpo la cama tradicional en que muere.

Todo esto, repetimos, es falso dentro del tipo, muy opuesto al modo como quiere pintarlo el señor Guimerà. Pero además de falso, es repugnante y produce, como produjo, penosa impresión en un público que conserva aun fresca la memoria de los horrores, llevados a cabo por los dinamiteros en esta ciudad.

---

7 De acuerdo con la tradición catalana la *pubilla* es la primera hija, en ausencia de hijos varones, que se convierte en heredera universal de los bienes de sus padres.

8 En la Catalunya tradicional la *masía* o el *mas* es una unidad de explotación agrícola integrada por la casa de payés (de campo), los cultivos, los establos, los almacenes y otras dependencias.

Es por añadidura, antisocial, porque a pesar de todos los distingos y de todas las atenuaciones, ha de contribuir a acrecentar las antipatías y hasta los odios entre las distintas clases de la sociedad, no sirviendo para borrar el efecto demoledor de la propaganda del dinamitero, el espectáculo de la paz y de la alegría que reinan en el campo, al influjo de sentimientos cristianos, y de lo que es trasunto la poética *festa del blat* [sic]. A no saber que el autor del drama no profesa las ideas que predica Jaime, tendríasele por afiliado a la doctrina, mas el espectador en el teatro no ha de estar enterado de los antecedentes del autor, sino juzgarle por lo que hacen y dicen sus personajes, y entre los que salen en *La festa del blat* es indudable que Jaime es el retratado y pintado con más hermosos colores, en una palabra, el personaje glorificado.

Aun admitiendo, empero, el asunto del drama, no calificando con dureza el que se presente una obra como *La festa del blat* ante auditorios que se hallan en las condiciones de los nuestros *por haber sido Barcelona teatro de las más indignas y horribles hazañas de los anarquistas, se halla muy lejos de haber estado afortunado el autor en el plan y en el desarrollo.*

La falsedad del tipo principal aparecería siempre marcadamente y esto es solo suficiente a imprimir un tinte convencional a todo el drama. Muchacha de tan buen sentido y de tanto tino práctico como la Oriola no se enamora de buenas a primeras de un advenedizo, y aun cuando sintiese tales impulsos en su alma, los dominaría pronto ante las perversas ideas que su amante defiende. Así es la mujer catalana de convención que sale en las tablas de los teatros. Resulta, pues, falso dos [sic] personajes principales, quienes hablan y sienten con una afectación impropia del carácter de una buena y honrada doncella del campo. Aparte de las escenas con que empiezan los actos primero y segundo, pintados de mano maestra, sacadas de la realidad, naturales y vivientes y en los cuales se revela el ingenio del autor del drama, tan pronto como empiezan los amores, más o menos idílicos, de Jaime y Oriola, la acción marcha con lentitud, se hace pesada, abundan las divagaciones y las repeticiones, el diálogo y el lenguaje suenan a libro o a periódico, y como natural consecuencia languidece el drama que ni entenece ni conmueve, y se hace fatigoso para los oyentes. Fragmentos dignos de la pluma del señor Guimerà no logran disminuir la languidez y fatiga que *La festa del blat* origina en la gran mayoría de los espectadores. Los que fueron al teatro sin prejuicio alguno según hemos dicho antes, no escucharon con agrado el nuevo drama, dígame lo que se quiera en contra y a pesar de los estrepitosos aplausos, oficiales y oficiosos, que se le prodigaron. Bien claras se oyeron las manifestaciones de desagrado en el último acto, durante la representación y al concluirse, pero los que estaban empeñados en hacer una ovación al señor Guimerà se mantuvieron firmes y le llamaron repetidamente al proscenio, mostrando también idéntica firmeza los que con sus silbidos protestaban de que tal drama y tal asunto se hubiese representado en un teatro de Barcelona. (en Miquel i Badia, 1896, pp. 4986-4988; los subrayados son nuestros).

La intención de Guimerà al aproximar al público el componente humano del personaje del anarquista chocó frontalmente con la imagen que del terrorismo activo manejaban los sectores conservadores de la ciudad. Aunque el autor tratase el anarquismo desde una perspectiva moral adecuada a la del público, la tolerancia y el perdón que sostenía hacia la figura del anarquista impactó de una forma negativa con los intereses de un sector de la sociedad catalana del momento que se veía continuamente afectado por los atentados anarquistas. La justificación de los errores del personaje central de la obra, por un lado, y el aporte de una solución a sus conflictos, por otra, que pasaba por la vía del amor, del paternalismo, y, en definitiva, por una conciliación idealizada, no fue aceptada por el grupo de opinión que representaba una mentalidad contraria a la del obrerismo más combativo.

¿Qué estaba sucediendo en la ciudad de Barcelona en aquellos momentos? La ciudad se había convertido en el escenario en que actuaba el anarquismo activo cuya publicidad se expresaba de forma cruenta a través de emblemáticos atentados contra el poder. En términos generales éste era “antipático” para un amplio sector de la población. El caciquismo, el gobierno central ubicado en Madrid, y un sector de la Iglesia descatalanizada, habían ido perdiendo el respeto social. Los ataques a la corrupción del poder se iban plasmando en diversos atentados a frentes distintos. Como por ejemplo el atentado al desfile del General Martínez Campos, máximo representante del ejército en Catalunya, o las dos

bombas Orsini lanzadas en plena función desde el paraíso a la platea del Gran Teatre del Liceu, el espacio de ocio por excelencia de la burguesía. Dos meses después del estreno de *La festa del blat* otro artefacto explosivo estalló durante la tradicional procesión religiosa del Corpus Christi. Los atentados al ejército, a la burguesía y a la Iglesia dan cuenta del que el conflicto no estaba resuelto.

### **1903: *La festa del blat* vuelve al escenario en un momento en que las estrategias del anarquismo pasan del atentado a la organización sindical**

Diversas medidas represivas así como la aplicación de dudosas operaciones policiales y judiciales con el tiempo contuvieron la efervescencia anarquista en el espacio público de Barcelona. Así, en un nuevo contexto más “pacificado,” *La festa del blat* volvió a ponerse en escena (Teatre Romea, 1/10/1903), obteniendo el éxito que no había tenido en su estreno absoluto. Guimerà refería en los siguientes términos los buenos resultados de su obra a quien la traduciría al francés:

*La festa del blat* en su estreno en Barcelona, ya que hacía pocos meses de la bomba del Liceo [Gran Teatre del Liceu], fue muy discutida, habiéndome hecho una *reventada* [dura desaprobación por parte de la crítica escrita] «el Brusi» [denominación popular del *Diario de Barcelona*, el periódico de la ciudad que llegó a ser considerado el decano de la prensa europea], a pesar de que la obra no es anarquista sino al revés, como ahora todo el mundo ha reconocido. [...] En efecto, ahora se vuelve a hacer en el mismo Teatre Romea, y cada noche que se ha puesto en escena ha obtenido un éxito franco, ruidoso, general, diciéndose por todo el mundo que es una de las mejores obras mías.<sup>9</sup> (Àngel Guimerà, 1930, p. 176; traducido del catalán por el autor).

Dicho éxito derivó en dos proyectos que tenían que ver con la obra de Guimerà: la traducción de *La festa del blat* al francés, por Artur Vinardell,<sup>10</sup> para ser estrenada en París, y su puesta en escena en Madrid en la muestra de teatro catalán contemporáneo durante la primera temporada d'Enric Borràs en el Teatro de la Comedia (mayo a junio de 1904), a la que nos hemos referido.<sup>11</sup> Sin embargo años más tarde, en una entrevista de 1913 concedida a un periodista de Madrid que se recogió en forma de libro, Guimerà comentaba:

Sí, generalmente; si escribo a gusto cosas que a mí se me ocurran. Hay ocasiones en que uno siente una fuerza sobrenatural que lo manda y que lo inspira, y entonces se escribe como un sonámbulo... Ya ve usted, yo tengo una obra que el héroe es un anarquista, *La fiesta del trigo*... ¿Cómo escribí yo esto? (en Caballero Audaz, [¿1913?])

Barcelona en 1913 era una olla a presión en pausa, una ciudad dividida entre el lujo del Modernismo y la miseria obrera, en la cual el anarquismo, aunque ilegalizado y silenciado, reorganizaba su rabia tras la represión, esperando momentos más propicios para volver a estallar. En este contexto de calma tensa Guimerà habría preferido desmarcarse de la autoría de *La festa del blat*, a pesar de la visión conservadora que dominaba en la obra, cuyo estreno, como hemos comentado, había sido un fracaso en toda regla. Calmados los ánimos en lo que se refiere a la violencia anarquista en las calles de Barcelona, al cabo de unos años Guimerà seguía proyectando sus temores hacia *La fiesta del trigo*. Esta vez parecía no aceptar la posibilidad de ser estigmatizado por el mero hecho de haber tratado una temática, según su propio criterio, novedosa, pero también arriesgada y hasta peligrosa en el momento de su factura y más allá.

<sup>9</sup> El texto original decía: “*La festa del blat* en son estreno a Barcelona, com feya poch mesos de la bomba del Liceu, va ser molt discutida, habentne fet una reventada'l diari de'n Brusi, ab tot i que l'obra no és anarquista sinó al revés, com ara ha reconegut tothom. [...] En efecte, ara's torna a fer en lo mateix teatre Romea, y cada nit que s'ha posat en escena ha obtingut un éxit franch, ruidós, general; dihentse per tothom que és una de les millors obras meves”.

<sup>10</sup> Artur Vinardell i Roig (1852-1937), traductor de *La festa del blat* al francés, fue portavoz del Centro Catalán de París y director de las revistas *Catalunya-París* (1903-04) y *París Quichotte* (1905).

<sup>11</sup> Véase “Primera temporda d'Enric Borràs a Madrid”, Martori 1995a, pp. 149-171.

### ***La festa del blat* en Buenos Aires. Tres traducciones distintas para tres montajes diversos.**

**El estreno absoluto de *La fiesta del trigo* en Buenos Aires (Teatro Victoria, 1899 aproximadamente)**

José Antonio Saldías referenció un primer estreno en Buenos Aires de *La fiesta del trigo* que se había llevado a cabo a partir de una traducción al castellano de la obra homónima de Guimerà. Aquella puesta en escena no había estado condicionada por el ambiente convulso que experimentaba la Barcelona finisecular. Saldías afirmaba que “*La fiesta del trigo* era un drama de carácter social donde se comenta la aberración del anarquismo” (Saldías, 1947, p. 49). Todo lo contrario, como hemos visto, a cómo la obra se había entendido en el estreno del original en Barcelona. El dramaturgo y periodista teatral porteño se refería a una puesta en escena de *La fiesta del trigo* en el Teatro Victoria en 1899 a manos de la compañía de Mariano Galé, un actor español que acabó montando compañía propia. En este sentido cabe remarcar lo que comenta la profesora Laura Mogliani (2008):

Con respecto a los dramaturgos realistas españoles [Pérez Galdós, Àngel Guimerà, Enrique Gaspar y Joaquín Dicenta, entre otros] es de destacar la adhesión de Galé a esta poética innovadora, que emergió en España en la década de 1890, cuando él ya residía en nuestro país, estrenando sus obras muy poco tiempo después de su estreno en la península.<sup>12</sup>

Lo cierto es que a partir del vaciado de las carteleras de este año y también del siguiente no hemos podido obtener los datos que señaló Saldías al referirse a ese primer estreno de *La fiesta del trigo* en Buenos Aires.<sup>13</sup> Lo cual no quiere decir que con un trabajo más exhaustivo, que no nos hemos podido permitir, quizá hubiésemos encontrado ese primer contacto de la obra de Guimerà con la escena de Buenos Aires.

### ***La festa del grano* (Teatro Victoria, 29/8/1903)**

Cuando en 1912 Enrique García Velloso hable de *La fiesta del trigo* a propósito del estreno de esta obra por la compañía de Guillermo Battaglia en el Teatro Apolo de Buenos Aires comentará:

*La fiesta del trigo* es un drama tendencioso de Àngel Guimerà, que en España sólo se ha representado en catalán. Las dos traducciones castellanas que existen, fueron hechas en Buenos Aires, una para Mariano Galé, que la estrenó con muy mediocre éxito en el Victoria, y otra que acaba de interpretar en el Apolo la compañía Battaglia. (p.4).

El documentado artículo de Enrique García Velloso recordaba además que el estreno de “*La fiesta del trigo*, drama en 3 actos de D. Àngel Guimerà, autor de *Tierra baja*”, había sido estrenado “con éxito extraordinario por el malogrado artista Ferruccio Garavaglia<sup>14</sup> y Angelina Pagano”, cuya “acción se desarrolla en la campiña de Cataluña. Época presente” (p. 4).

De estas afirmaciones nos interesa destacar: 1. Que en Argentina se tenía consciencia que *La festa del blat* en España sólo se había dado a conocer en el original catalán. 2. Que su estreno en la Argentina había propiciado la creación de dos traducciones distintas al castellano. Y 3. Que la primera puesta en escena de esta obra había ido a cargo de Mariano Galé en el Teatro Victoria “con muy mediocre éxito”. En relación a las próximas novedades del Teatro Victoria la prensa daba cuenta de la inminente llegada de la compañía de Ferruccio Garavaglia. Pero era tanto el interés que la misma prensa pretendía generar hacia Angelina Pagano, una joven actriz de origen argentino entonces desconocida en el panorama

<sup>12</sup> Sobre Mariano Galé véase también Dubatti 1992, pp. 473-483, y Verzero, 2006, pp. 43-57.

<sup>13</sup> Mariano Galé de vuelta de una gira por Chile en 1899 llega a Buenos Aires con el propósito de montar compañía propia. En este mismo año estrena repertorio de José Echegaray, Benito Pérez Galdós y Jacinto Benavente entre el de otros autores entre los cuales no se encuentra el de Àngel Guimerà.

<sup>14</sup> Ferruccio Garavaglia había fallecido en Nápoles el 29 de abril de aquel mismo año 1912 a la edad de 43 años.

teatral de Buenos Aires, que aquella joven actriz parecía acaparar un protagonismo que más bien correspondería al ilustre director de escena:

Como lo anunciábamos ayer en la sección telegráfica, se ha embarcado ya con destino a esta capital la compañía dramática italiana de Angelina Pagano, contratada para dar veinte funciones en este coliseo.

Angelina Pagano, que ha nacido en Buenos Aires, es una artista de verdadero talento y goza, a pesar de ser muy joven aún, de legítima fama por los triunfos alcanzados en Europa durante los últimos años. (*El País*, 22/7/1903).

El repertorio que se anunciaba estaba compuesto fundamentalmente por obras de la dramaturgia italiana y francesa. De una manera destacada se informaba que *La festa del grano* y *Acqua que corre*, esta última correspondería a la traducción al italiano de la obra homónima de Àngel Guimerà, servirían para abrir el abono.

Desde *Tribuna* se alimentaban las expectativas sobre la compañía Garavaglia y la interpretación de Angelina Pagano:

Angelica Pagano. En el Victoria debutará hoy la compañía dramática italiana de que es primera actriz esta joven artista.

Tenemos sobre esta compañía muy buenos informes y sobre la señorita Pagano se nos ha dicho «es una gran esperanza, a punto de convertirse ya en hermosa realidad. (*Tribuna*, 14/8/1903).

*La Nación* comentaba:

En el Victoria- La compañía que dirige el primer actor Ferruccio Garavaglia y en que figura como primer actriz Angélica [Angelina] Pagano, debutó con la socorrida comedia en 5 actos de Sardou, *Dora*, obra socorrida como decimos porque sobre gustar e interesar mucho al público, tiene la virtud, como otras obras del mismo autor, de excitar grandemente a sus intérpretes y acalorarles en su desempeño, que si raras veces resulta perfecto, pocas también sale del todo reprochable. Parece tan difícil hacerla muy bien como hacerla mal. Se comprende pues que toda la compañía nueva tenga la prudencia de debutar con una obra de esta especie que si no asegura un éxito preserva de un descalabro.

Y no decimos esto sino en términos generales y sin aplicación a la compañía de referencia, que en conjunto dio a la obra en cuestión un desempeño completamente aceptable como ajustado a la idea que de esta y de sus exigencias tiene formada nuestro público por las mejores representaciones de la misma.

Angélica [Angelina] Pagano, saludada con un largo aplauso al salir, demostró desde luego mucho despejo y dominio de la escena, no obstante la natural emoción que debía de agitarla. Perfectamente poseída de su papel de protagonista, no omitió ni uno de los pormenores de caracterización que convenían al tipo de la misma, que es uno de los más creados por Sardou; y en su escuela declamatoria, si bien no ocultó el rastro del modelo, desplegó bastante soltura y manera propia para que por ellas pudiera barruntarse una naciente personalidad. Al final del acto segundo, su buena actuación y apropiada dicción en la escena de la declaración amorosa de Andrea, le valieron grandes aplausos, lo propio que la dramática escena final del acto cuarto; siendo con sus compañeros llamada varias veces a recibir las muestras de efusión con que quedaba acogida por el público.

Parece sin embargo demasiado joven para primera actriz [tenía 24. A los catorce ya había trabajado para Eleonora Duse], pues esta circunstancia la priva de autoridad para ciertas caracterizaciones de profundo sentido humano, o si se *quiere* mundano; y ha de llegar papel en el que toda la elocuencia de la artista no baste a borrar la leve sonrisa incrédula del espectador. Hallamos también su voz un tanto seca y escasa de vibración, aunque después supimos que anoche la tenía fuertemente enronquecida. [...] En el papel de Andrea halló buenos arranques de expresión y plausible variedad de entonaciones. (*La Nación*, 15/8/1903).

Mientras tanto en el Teatro de la Comedia se había puesto en escena *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez. Según el mismo periódico la obra había obtenido un éxito tan grande que auguraba un brillante porvenir para su autor.

Por otro lado, la prensa empezaba a reconocer el talento de aquella joven actriz desconocida en la escena porteña que, nacida en Buenos Aires, venía precedida de una sólida formación adquirida en Italia:

Dividióse anoche el público en cuatro grandes porciones, no iguales entre si, para hacerse representar en los cuatro teatros de primer orden [San Martín, Odeón, Argentino y Victoria] en que funcionaban a la vez otras tantas compañías dramáticas. Y fuera de este contingente total aún quedó otra regular cifra de espectadores que se subdividió en lotes menores para acudir a los teatros populares, Apolo, Comedia, Mayo, Rivadavia y demás.

La fracción grande que más se divirtió fue la que en Victoria asistió a la representación de la amena comedia de Sardou, *Andreina*, por la compañía en que brilla Angélica [Angelina] Pagano y que dirige Ferruccio Garavaglia. (*La Nación*, 17/8/1903)

La *Tribuna* valoró las altas condiciones de Angelina Pagano a pesar de su escasa edad para desempeñar papeles pobablemente inapropiados a sus condiciones:

La Srta. Pagano ha revelado anoche algunas buenas cualidades, -dicción muy clara, entonación muy natural, recitado sencillo, verista, y, fuera de ello, nerviosidad, fuerza dramática, pasión y valentía, en los momentos difíciles para arrostrar las dificultades. La señorita Pagano es todavía muy joven y esa juventud resulta demasiado evidente; es pequeña y de rasgos fisonómicos poco acentuados, lo que no atenua sino que por el contrario recalca aquella deficiencia de la edad; no [nos] ha aprecio, por lo demás, que sería una encantadora dama joven.

Es todo lo que podemos, por el momento, decir de nuestra inteligente compatriota, esperando, para juzgarla como intérprete original, como personalidad independiente, a que se presente en esas obras en que se ha distinguido ya y a las que ha aportado el tesoro de su juventud, -que si es una deficiencia es también un título,- de su amor por el arte y de su penetración y talento. (*Tribuna*, 15/8/1903).

El 29 de agosto de 1903 la compañía de Ferruccio Garavaglia y José León Pagano<sup>15</sup> estrenó *La festa del grano*, traducción al italiano de la obra homónima de Guimerà, en el Teatro Victoria, con el desempeño del personaje de la joven Oriola a cargo de una prometidora Angelina Pagano. La prensa había publicado una serie de previas con el fin de crear una cierta expectación focalizada en la actriz:

En la primera quincena de agosto hemos de poder admirar en el teatro Victoria a esta espiritual artista. Angelina Pagano es argentina, y todos los aplausos que ha recogido en su triunfal carrera, todas las admiraciones que ha sabido producir con su talento y su belleza, nos parecen algo que redundan en provecho y gloria de nuestra patria [...].

No es todavía una celebridad que raye a la altura de la Duse, su cariñosa maestra, de la que es discípula predilecta y a cuyo lado dio sus primeros pasos en el amplio escenario de la dramática italiana [a los quince años comenzó a trabajar en la compañía de Eleonora Duse], pero esta, y con ella sus compañeros de arte, y los grandes actores europeos, no solo cifran en la joven actriz grandes esperanzas, sino que las creen de inmedita realización.

Modesta, por esa virtud que es como instinto orgánico de cuantos mucho valen, respetuosa para el arte, que es su gran pasión, genial y estudiosa, tiene el propósito de presentarnos una compañía de excelentes intérpretes de la escena, dirigidas por Ferruccio Garavaglia y León S. [José León] Pagano, tío de la actriz, y distinguido escritor porteño que hace también honor a la Argentina, en Italia y España, donde la crítica colma de justas alabanzas sus producciones, entre las cuales recordaremos a nuestros lectores [...] su monografía de autores catalanes [en la publicación de *Attraverso de la Spagna letteraria*, de la que hablaremos más adelante].

La compañía cuenta con estrenar obras como [...] “La Festa del grano”[.] drama de Guimerà.

---

<sup>15</sup> El 21/8/1903 la misma compañía Garavaglia estrenó *Il dominatore*, un drama de cuatro actos que sometía a debate las teorías de Friedrich Nietzsche, interpretada por Ferruccio Garavaglia y Angelina Pagano entre otros intérpretes (véase *Tribuna*, 22/8/1903).



LA ILUSTRACIÓN SUD-AMERICANA se complace en publicar un hermoso retrato de la gentilísima artista, a quien augura lo que su mérito convierte en fácil profecía. (*La Ilustración Sud-Americana*, 30/7/1903).



**Cuaderno Angelina Pagano, páginas 2 y 3.** Incluyen un fragmento del artículo publicado en *La Ilustración Sud-Americana* de 30.7.1903 completado con notas manuscritas, y fotografía de la actriz. Archivo del INET, Instituto Nacional de Estudios del Teatro de Buenos Aires.

*El País* había anunciado el estreno de *La festa del grano*, indicando el nombre del autor junto con el de los traductores: “Victoria. Hoy se dará ‘La festa del grano’, obra escrita en catalán, por don Angel Guimerá, con el nombre de ‘La festa del blat’ y traducida al italiano por Teresa Rasi y José León Pagano ( *El País*, 29/8/1903).

A propósito del estreno de *La festa del grano* *Tribuna* destacaba que fue:

Un verdadero triunfo para el actor Garavaglia<sup>16</sup> y sus compañeros ha sido en el Victoria la representación de “La fiesta del trigo”, obra de Guimerá brillantemente traducida al italiano por la señora Rasi [Teresa Sormani Rasi] y José León Pagano. (*Tribuna* 31/8/1903)

Por otro lado *El País* afirmaba:

Victoria. Noche de triunfo la de anteayer para el eximio actor Ferruccio Garavaglia. Estrenábase el drama en tres actos del famoso Guimerá “La festa del grano” [...] fue interpretada de un modo excelente, especialmente por el primer actor señor Garavaglia, [...] pocas veces ha de verse interpretada una obra dramática del modo sugestivo con que Garavaglia encarnó la doble personalidad del anarquista *Giacomo*, en cuyo espíritu entablan dura batalla las profundas convicciones de un ideal sublime y las dulcísimas sensaciones del amor, fuente eterna de la vida. [...] hermosísimo triunfo del señor Garavaglia, secundado admirablemente por la Pagano en su papel de la dulcísima *Oriola*. (*El País*, 31/8/1903)

<sup>16</sup> Dos años después la misma compañía Garavaglia llevaría *La festa del grano* a Barcelona (15/10/1905).

Y el crítico de *Tribuna* consignaba:

Un verdadero triunfo para el actor Caravaglia y sus compañeros ha sido en el Victoria la representación de “La fiesta del trigo”, obra de Guimerà brillantemente traducida al italiano por la señora Rasi [Teresa Rasi] y José León Pagano. Dos veces fue representada la bella obra del autor catalán. Muchos aplausos, muy merecidos. (*Tribuna* 31/8/1903).

### ***La fiesta del trigo*** (Teatro Apolo, 19/7/1912)

En el momento del estreno de la obra de Guimerà en la escena porteña estaba trabajando la compañía española de Wenceslao Bueno y, por otro lado, la prensa anunciaba la llegada desde Brasil de Mimì Aguglia, una actriz siciliana muy vinculada con la Argentina desde que había trabajado con Giovanni Grasso en el Teatro Marconi allá por el 1907. Esta vez volvía con compañía propia para interpretar el repertorio de Emile Zola en el Marconi. Los intereses del público estaban atentos a la cuestión social en la que incidía el naturalismo francés. Como de otra manera lo haría el montaje de *La fiesta del trigo* de Àngel Guimerà, dirigido por Guillermo Battaglia, con la asesoría literaria de Tito Livio Foppa.<sup>17</sup>

*La Tribuna*, en el capítulo dedicado a teatro nacional afirmaba: “Para mañana se anuncia en el Apolo el estreno del drama de Guimerà ‘La fiesta del trigo’, traducido expresamente del catalán para la compañía Battaglia” (18/7/1912). Al día siguiente este diario comentaba:

Grandes esperanzas tiene cifradas la dirección artística de este teatro en el estreno que realizará esta noche de la comedia en tres actos de don José [sic] Guimerà “La fiesta del trigo”, *que ha sido traducida expresamente para dicha compañía por la señorita Angelina Pagano*. (19/7/1912)

Y en el mismo artículo facilitaba una relación de los *dramatis personae* y sus correspondientes intérpretes. Así: Santiago (Guillermo Battaglia), Oriola (Angela Tesada), Francisca (Ada Cornaro), Manuela (Señorita J. Parodi), Tío Telmo (Señor A.H. Fuentes), Vicente (Señor Eliseo Gutiérrez), Fazio (Señor José Briebe), Martín (José Gómez), Eusebio (Señor José Carrillo), Dimas (Señor C De Paolis), Alesio (Señor Federico López).

El 9 de julio de 1912 en el Teatro Apolo la compañía de Guillermo Battaglia<sup>18</sup> puso en escena una nueva traducción al castellano de *La fiesta del trigo*. Según la prensa se trataba de la única traducción al castellano de la obra autorizada por el autor. Una traducción que había llevado a cabo Angelina Pagano expresamente para este montaje, muy probablemente basada en la versión italiana de Teresa Rasi y José León Pagano de la obra que, como hemos señalado, se había representado en 1903 y que habría servido de traducción intermedia o traducción puente, como también denomina la traductología.

*La Nación* aportaba datos interesantes sobre la obra como que la primera traducción al castellano de *La festa del blat* que había sido estrenada por Mariano Galé había sido realizada por Raimon Pons. Además de repasar el itinerario de esta obra en los escenarios de Buenos Aires, apuntaba cuestiones sobre las obras de Guimerà más conocidas y representadas hasta el momento en la Argentina. Leamos el artículo:

Apolo. “La fiesta del trigo”, drama en tres actos de Àngel Guimerà, fue traducida hace dos años del catalán por don Raimundo Pons para la compañía de Mariano Galé que actuaba en el Victoria. Poco después, Ferruccio Garavaglia y Angelina Pagano, representaron en el mismo Victoria la versión italiana de esta obra que ahora ha vuelto a ser traducida a nuestro idioma y

---

<sup>17</sup> Tito Livio Foppa por entonces estaba muy vinculado al activismo anarquista, desde el periodismo y la implicación política. Por otro lado, siempre estuvo atento a las novedades artísticas que se estaban produciendo en Catalunya. Tanto es así que en 1915 participó en un homenaje que en Barcelona se rindió a los pintores modernistas Santiago Rusiñol, Ramon Casas y el escultor Enric Clarasó.

<sup>18</sup> Guillermo Battaglia había estrenado *Tierra baja* de Àngel Guimerà interpretando el papel de Manelich (Teatro Victoria, 19/6/1911) además de *La fiesta de los pájaros*, traducción de *La festa dels ocells* de Ignasi Iglésias, otro autor catalán digno representante del teatro de ideas y simbolista del Modernismo catalán. En esta misma temporada puso de nuevo *Tierra baja* (Teatro Apolo, 18/12/1912).



estrenada con éxito por la compañía Battaglia. Es autora de esta adaptación realizada pulcramente la señorita Pagano. Como en casi todas las obras del popular dramaturgo de “Tierra baja”<sup>19</sup> su primer acto es el mejor. Guimerà se entrega por entero a la factura de sus exposiciones teatrales. Tal acontece en “María Rosa”, en “La hija del mar”, en “El padre Juanico” y “Mar y cielo”. Estos dramas tienen un acto casi perfecto, por el vigor del conflicto, por la recia contextura de los caracteres, y más que todo, por el interés de sus escenas en las que se llega a la verdadera síntesis escénica con una aparente facilidad que es fruto de gran trabajo.

La emoción, el interés y la fuerza inicial de “La fiesta el trigo” se conjugan en manera teatral tan intensa, que el nudo y el desenlace previsto aparecen disminuidos.

La compañía del Apolo ha desempeñado discretamente “La fiesta del trigo” destacándose la señora Tesada y el señor Battaglia.

Hoy se repite tarde y noche la misma obra (*La Nación*, 21/7/1912).

---

19 La implementación de la obra teatral de Àngel Guimerà en la República Argentina fue muy intensa. Abarcó desde finales del siglo XIX hasta más allá de la década de los setenta del siglo XX. Su obra, especialmente *Tierra baja*, la pieza más internacional de toda su producción, en Buenos Aires fue representada, entre otros, por actores y actrices de la talla de Ermete Noelli, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Margarida Xirgu, Enric Borràs, Mimi Aguglia y Giovanni Grasso, Marinella Bragaglia, Ferruccio Garavaglia, Pablo Podestà, Angelina Pagano, Angela Tesada, Guillermo Battaglia, Samuel Goldenberg, José Gómez y Blanca Podestà. Su obra fue adaptada al cine silente por Mario Gallo (*Tierra baja*, 1911). Y en plena etapa de oro del cine argentino sirvió de base argumental a otra producción (*María Rosa*, dirigida por Luis Moglia Barth en 1946), y en una importante serie de dramáticos para el canal 9 de televisión (*Tierra abajo*, dirigida por Martha Reguera en 1972). Fruto de su popularidad surgió una adaptación de *Tierra baja* cuya acción se situó en el Chaco argentino, obra del dramaturgo uruguayo Camilo Vidal, que interpretó Pablo Podestà incorporando el *modus operandi* del final de *Feudalismo*, la versión siciliana de *Tierra baja*, tal y como como lo había aprendido de Giovanni Grasso, que a su vez dejó una importante impronta en el arte performativo de los actores argentinos de la época. Fruto del éxito de la obra de Guimerà, el popularísimo actor Florencio Parravicini interpretó una parodia de la obra (*Tierra baja...da*, Teatro Argentino, 2/1/1911) que sancionaba la buena aceptación de *Tierra baja* desde entonces presente en los repertorios del teatro amateur y de los filodramáticos rioplatenses, una parodia que figura en un lugar de honor por su calidad entre las mejores de las nueve parodias del teatro de Guimerà que conocemos.



**Retrato de Àngel Guimerà con dedicatoria del autor para el actor Pablo Podestá. INET Instituto de Estudios de Teatro. Buenos Aires**

En esta ocasión el papel de Oriola era interpretado por la actriz uruguaya Angela Tesada<sup>20</sup>.

*El Nacional* sintetizaba el éxito del montaje de la siguiente manera:

Con muy buen éxito y ante una sala lúcida estrenó anoche la compañía Battaglia en el teatro Apolo la obra de Guimerà “La fiesta del trigo”, cuyas escenas fueron generalment aplaudidas. La interpretación fue excelente, sobresaliendo Battaglia, Angela Tesada y la característica Ada Cornaro. Esta noche se repite La fiesta del trigo. (*El Nacional*, 20/7/1912).

Mientras tanto el actor Ermette Novelli trabajaba en el Odeón. En el Victoria, la compañía del barítono catalán Emili Sagi-Barba interpreta repertorio de zarzuela. En el Avenida se ponía en escena una obra de Carlos Arniches y Pablo Podestá interpretaba una comedia de costumbre nacionales, *El Nacional* destacaba como la obra no era flor de un día: “Apolo. Con creciente éxito se mantiene en el cartel de este teatro el drama de Guimerà ‘La fiesta del trigo’” (*El Nacional* 22/7/1912).

De la misma manera, *La Tribuna* señalaba el éxito del montaje tras una quinta representación: “[...] ‘La fiesta del trigo’, que ha conseguido un éxito interpretativo a la compañía de Bataglia [sic] y ocasionado algunos llenos” (*Tribuna*, 22/7/1912). Al poco tiempo se comentaba la séptima representación de la obra: “A la séptima representación llega esta noche la hermosa obra de Guimerà ‘La fiesta del trigo’,

<sup>20</sup> Angela Tesada fue una mujer de costumbres muy avanzadas en su época. Fue un miembro destacado del Café de los Inmortales. Al frente de su compañía dio a conocer el repertorio de los dramaturgos rioplatenses de la época.

que pone en escena e interpreta la compañía Battaglia con apreciable corrección” (*El Nacional*, 24.7.1912).

De pronto una noticia afectó el desarrollo de aquel exitoso montaje. La prensa facilitaba la información del cese de Angela Tesada en la compañía de Battaglia y su substitución por Angelina Pagano:

La gentil actriz Angela Tesada, que tan lúcida actuación ha tenido en esta temporada en el Apolo, se separa de la compañía Battaglia obedeciendo al decreto sentimental de su corazón de mujer antes que de artista.

Angela Tesada se incorpora, pues, a la compañía de Enrique Arellano en calidad de primera actriz y compartiendo además la dirección. [...] El lugar de la Tesada será ocupado probablemente por Angelina Pagano. En el Apolo se repite po 8ª vez esta noche “La fiesta del trigo”. [...] no será difícil que la reemplace la señorita Angelina Pagano que desde hace tiempo intenta volver a la escena. (*El Nacional*, 25.7.1912)



**Angelina Pagano con su compañero profesional el actor catalán Salvador Rosich. INET Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires.**

### **Conclusiones y aspectos que quedan abiertos**

- El análisis de la recepción de *La festa del blat* en Barcelona, en dos contextos tan distintos como el de 1896 y 1903, y, posteriormente, en Madrid, en 1904, así como el estreno en Buenos Aires de la versión española de la obra por Mariano Galé en 1899, aproximadamente, además de la

versión italiana de 1903, interpretada por Angelina Pagano, y la puesta en escena en 1912 de la nueva versión castellana llevada a cabo por esa misma actriz, nos llevaría a entender que en el fenómeno teatral, la situación socio-política determina muy significativamente la valoración de una obra. En especial si esta tiene relación con la realidad social del momento, como fue el caso de *La festa del blat*. Una obra convertida en sus orígenes por razones de contexto como la más polémica de toda la amplia producción de Àngel Guimerà.

- La calidad de *La festa del blat* comportó que en Buenos Aires fuese interpretada por actores de la talla de Ferruccio Garavaglia y Guillermo Battaglia, y actrices de alto nivel interpretativo como Angelina Pagano y Angela Tesada.
- Finalmente, a la faceta de intérprete teatral y cinematográfica, pedagoga y promotora de teatro infantil de Angelina Pagano a partir de ahora cabe añadir la de traductora.

Colateralmente, tres cuestiones:

- A. Que entre el repertorio con el que se dio a conocer Angelina Pagano en la escena de Buenos Aires destacaba la versión italiana de *La festa del blat* de Àngel Guimerà. El talento de la joven Angelina Pagano interpretando un personaje más ajustado a sus características como lo es el de Oriola de *La festa del blat*, prefiguraba que pocos años después dicha actriz fuese considerada como una alternativa de buen gusto en la escena de Buenos Aires, contribuyendo al desarrollo del arte escénico nacional y alejándose desde su propia compañía de la comercialidad y el mercantilismo más estricto.
- B. No deberíamos pasar por alto como la crítica de Buenos Aires en esos años fijaba más la atención en la interpretación que en la autoría y el contenido de una obra en unos momentos en que el actor y la actriz en la industria teatral jugaban un papel muy relevante con el fin de reclamar la atención del público.
- C. Por otro lado, cabe reseñar como el contenido de una obra como *La festa del blat* “se vivió” en Buenos Aires con total naturalidad, en un contexto acostumbrado al movimiento sindical obrero y, más concretamente, el libertario.

Aspectos que quedan abiertos:

1. El papel que podría haber jugado José León Pagano en la elección como director artístico de la compañía de Garavaglia de una obra del autor más importante de la dramaturgia catalana coetánea por el que sentía una especial fascinación. Pagano había realizado dos estadias en Italia (1893 y 1895) como corresponsal de *El País*. Y una tercera, en 1900, en la cual fijó su residencia en la ciudad de Florencia. Fruto de un encargo de la prestigiosa publicación *La Rassegna Internazionale* para visitar España y entrevistar a los dramaturgos más importantes del momento, conoció personalmente a Àngel Guimerà, a cuya obra dedicó sendas páginas en los dos volúmenes que en 1902 publicó con el título *Attraverso de la Spagna letteraria*,<sup>21</sup> que fueron traducidos al castellano con título homónimo para la Casa Editorial Maucci de Buenos Aires en 1904. Por otro lado, es de suponer que habría influido de una forma determinante en la promoción de su sobrina Angelina, como se puede desprender de las previas del montaje de 1903 que hemos visto.
2. Nos planteamos hasta qué punto Tito Livio Foppa como dramaturgista de la compañía de Guillermo Battaglia habría influido en la elección de una obra de temática anarquista como lo es *La festa del trigo*.

---

<sup>21</sup> Véase (Gallén, 2004).

3. Habría que seguir las programaciones de los grupos filodramáticos rioplatenses para ver si *La fiesta del trigo* formó parte de su repertorio, cosa que intuimos.

Además de otro asunto:

Nos quedamos con las ganas de que algún día salgan a la luz las dos únicas traducciones al castellano de *La festa del blat* de las cuales tenemos noticia y que se produjeron y sirvieron de base para sus respectivas puestas en escena en la ciudad de Buenos Aires en momentos distintos.

### Referencias bibliográficas:

- CABALLERO AUDAZ, EL [JOSÉ MARÍA CARRETERO NOVILLO], “Guimerà”, en *Lo que sé por mí* (*Confesiones del siglo*). Madrid, V. H. de Sanz Calleja Editores, [¿1913?].
- DUBATTI, JORGE, “El repertorio teatral español en Buenos Aires (1880-1900)”, en *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Hispanistas y Universidad de Buenos Aires, 1992, pp. 473-483.
- GALLÉN, ENRIC, “Àngel Guimerà”, de José León Pagano. *Anuari Verdaguier*, 12: 2004, pp. 207-226.
- GARCÍA VELLOSO, ENRIQUE, “Teatros”. *Caras y caretas*, n.º 721, 1912, 27/7, p. 4.
- GUASTAVINO, GUILLERMO, “Doce cartas de Guimerà”. *Revista de Literatura*, n.º 71 y 72, julio-diciembre. 1969, p. 68.
- GUIMERÀ, ÀNGEL, *Epistolari*, Recopilación y anotaciones de Enric Cubas i Oliver, Barcelona, Editorial Barcino, 1930.
- GUIMERÀ, ÀNGEL, *Maria Rosa*, Madrid, Ediciones Antígona, 2025. Traducción a cargo de Joan Martori.
- MARTORI, JOAN. *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*. *Textos i Estudis de Cultura Catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat-Curial Edicions Catalanes, 1995a.
- MARTORI, JOAN, “Crònica de *La festa del blat*. 1896-1903” y “Mostra de la recepció de *La festa del blat*”, en Enric Gallén (coord.) *Guimerà. 1845-1995*. Barcelona, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya: 1995b, pp. 39-43 y pp. 45-54.
- MARTORI, JOAN, “Guimerà en Madrid”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n.º 21, 3, CSIC-University of Colorado at Boulder, 1996, pp. 313-327. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27741325>
- MARTORI, JOAN. “Apropiación y reescritura de la obra de Àngel Guimerà en la República Argentina”. *Talía. Revista de estudios teatrales*, n.º 6, Universidad Complutense de Madrid, 2024, pp. 107-118. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/TRET/article/view/93505/4564456570232>
- MARTORI, JOAN, *Àngel Guimerà a Buenos Aires. Arrelament i Internacionalització*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2025.
- MARTORI, JOAN, “El salt de Giovanni Grasso en el final de *Feudalismo*, la versió siciliana de *Terra baixa*, un gran pas en la projecció internacional d'Àngel Guimerà”. *Els Marges*, n.º 136, 2025b, pp. 24-45.
- MARTORI, JOAN, ed. *Nou paròdies del teatre d'Àngel Guimerà i vuit decasíl·labs jocosos*. Repertorio Teatral catalan. PRAEC. Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona, 2026. [En prensa.]
- MARTORI, JOAN Y VILÀ ESTHER, “Àngel Guimerà, *La festa del blat*”, *El Garbell*, 47, Edicions, Barcelona, 1995, p. 62. Incluye un estudio introductorio y propuestas didácticas.
- MOGLIANI, LAURA, “Mariano Galé, promotor del teatro culto porteño”. En Osvaldo Pellettieri (ed.) *Perspectives Teatrales*, Buenos Aires, Galerna, 2008, pp. 233-242.
- MIQUEL I BADIA, FRANCESC, “Revista dramàtica. Teatro Romea, 1986: *La festa del blat*, de D. A. Guimerà”, *Diario de Barcelona*, 25 de abril, pp. 4986-4988.
- SALDÍAS, JOSÉ ANTONIO MARIANO, “Galé, benemérito del Teatro Argentino”, *Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, Buenos Aires, 1947, pp. 9-60.

### Fuentes

*Album Angelina Pagano* s.a., INET (biblioteca). Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Ministerio de Cultura. Presidencia de la Nación. República Argentina, Buenos Aires.

*Cuaderno Angelina Pagano*, s.a, INET (biblioteca). Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Ministerio de Cultura. Presidencia de la Nación. República Argentina, Buenos Aires.

## FLORENCIO SÁNCHEZ, RECEPCIÓN CRÍTICA DE SUS CONTEMPORÁNEOS

Mauricio Méndez

UBA, IAE

[mauriciomendezarte@gmail.com](mailto:mauriciomendezarte@gmail.com)

En el marco de nuestra investigación meta crítica de los estudios argentinos vinculados a la reflexión sobre el teatro de Buenos Aires entre 1884 y 1930, nos encontramos analizando la producción de los estudios teatrales en sus diversas manifestaciones discursivas: historiografía, ensayística, estudios académicos, conferencias, etc. Queremos contribuir a una historia de la teatrología argentina, a la par que analizar cómo la Argentina piensa el teatro en los procesos de constitución de su campo. Para ello, nos detendremos en esta oportunidad, en el análisis de la bibliografía crítica sobre Florencio Sánchez. Nos proponemos abordar algunos de los estudios críticos sobre el dramaturgo rioplatense, para caracterizar la recepción crítica de sus contemporáneos. Al respecto, no consideraremos la crítica teatral periodística, salvo cuando es sistematizada por sus autores a través de la inclusión en libro o ensayo (como en los casos de Juan Pablo Echagüe, 1905, 1908 y 1938 o de Juan Agustín García, 1921). Hay una vasta bibliografía sobre Florencio Sánchez, encontramos artículos homenaje como el de Joaquín de Vedia publicado por la Revista *Nosotros* (1911); trabajos biográficos o con un afán canonizador: Roberto Giusti (1920), Dardo Cúneo (1952), Jorge Cruz (1960), Tabaré Freire (1961), Jorge Lafforgue (1967), Julio Imbert (1968), Walter Rela (1981), entre otros; o contracanonizador como el caso de David Viñas (1964). También encontramos polémicas “cuyos extremos marcan Bosch ([1929] 1969) en lo argentino y Rossi ([1910] 1969) en lo oriental” (Pelletieri, 1998, p. 17). Nos interesa indagar, no tanto en los artículos homenaje o conmemorativos, sino en aquellas producciones que su estudio crítico sea parte de una perspectiva historiográfica. Para abordar diversos temas relacionados con la producción artística de Florencio Sánchez y la recepción crítica de sus contemporáneos nuestro corpus consiste en la bibliografía de seis autores: Enrique R. Rivarola (1905), Juan Pablo Echagüe (1905, 1908, 1938), Vicente Rossi ([1910] 1969), María Velasco y Arias (1913), Mariano G. Bosch ([1929] 1969), Juan Agustín García (1921). Vale aclarar que el orden de nuestro abordaje no será cronológico, es decir, no ordenaremos el corpus según su año de publicación, sino que intentaremos hacer un estudio comparativo a partir de las diferentes temáticas que abordan los diferentes autores respecto al dramaturgo rioplatense.

Florencio Sánchez, dramaturgo, escritor y periodista uruguayo es considerado una figura clave en el teatro contemporáneo en América Latina. Nacido en Montevideo el 17 de enero de 1875 y fallecido en Milán el 7 de noviembre de 1910, víctima de una enfermedad pulmonar. Periodista desde muy joven, Julio Imbert (1967) señala que su nacimiento en el periodismo y la literatura fue picante, mordaz, aguda, ridiculizando en tren de censura las mezquinas pasiones de los compueblanos civiles y políticos de Minas, la ciudad de su adolescencia. A pesar de su corta vida, dejó una huella profunda en el teatro rioplatense y la literatura latinoamericana. Osvaldo Pelletieri (2002) señala que en la obra de Sánchez luchan dos principios constructivos, el de realismo finisecular (lo melodramático, lo sentimental, lo sentimental/costumbrista nativista) y los modelos típicos del naturalismo, y a nivel semántico, las ideas propias del liberalismo oficial y su anarquismo. (p. 379). Es así que Sánchez, crea un nuevo sistema teatral con la marca semántica, afirma Pelletieri, del cuestionamiento al orden jerárquico de la sociedad a la que percibe injusta. Sus veinte obras significan la “consolidación de la dramaturgia rioplatense y marcan el ingreso del teatro argentino y uruguayo al canon occidental” (Dubatti, 2010, p. 1). Las obras de Sánchez monopolizaron durante largas temporadas las carteleras de los teatros de Buenos Aires y Montevideo. Dubatti (2010) afirma que el éxito de *M'hijo el doctor* adquiere relevancia inusual: la pieza llega a las treinta y ocho representaciones y obtiene críticas muy elogiosas. Díez Canedo (1994) afirma



que Sánchez tuvo “intuición de la escena” y su producción tuvo un “inmediato valor escénico”. Es el autor que logra pasar “de lo regional criollo a lo ampliamente nacional” (Cúneo, 1952: 8) y a lo “universal”, con un arte “de gran aliento” que crea “un orden hecho [...] por el genio” (Cúneo, 1952, p. 11). Canedo afirma que “para encontrar autor dramático comparable a él en todo el territorio americano [...] tenemos que llegar a nuestros días hasta tropezar, en los Estados Unidos, con un Eugene O’Neill” (en Dardo Cúneo, 1952, p. 7). Tito Livio Foppa (1961) asegura que, a excepción de Martín Fierro y de José Hernández, es probable que en el Río de la Plata no se haya escrito tanto sobre un autor y su obra como en el caso de Florencio Sánchez. Pelletieri (2002) destaca que los textos de Sánchez son los más difundidos y los que más “han producido” teatro en Latinoamérica. Se ha convertido en el autor “clásico” que menos resistencia tiene por parte de los receptores de nuestra región. “Sus mejores piezas poseen, todavía, una energía dramática considerable” (p. 388).

A pesar del éxito y la popularidad de Florencio Sánchez en su época, observamos que sus contemporáneos no le dieron el mismo reconocimiento que le damos actualmente. Su ingreso al canon no fue inmediato. Algunos, cuestionaban las cualidades artísticas de su obra, cuestionaban el origen o la posición política del artista, cuestionaban si su teatro debía considerarse “nacional”; otros, tomaban una actitud depreciacionista hasta el punto de negarlo completamente.

### **Sánchez polémico**

La bibliografía rioplatense sobre Florencio Sánchez como el teatro de su época, están impregnados de un tono polémico, “cuyas motivaciones no son de índole teatral, ni siquiera siempre de índole estética, pero cuyas características se explican por el impacto del género dramático” (Perera San Martín, 2010a, p. 4). En un contexto de gran transformación económica, política y social se inserta la obra de Florencio Sánchez, donde el teatro se consideraba una parte fundamental para la conformación nacional. Los primeros años del siglo XX, están marcados por un afianzamiento del mercado y las formas de producción “industrial”. En el plano social, el país asistió a un proceso de ascenso de los sectores medios, de promoción de nuevas capas sociales y de gran movilidad. Estas nuevas capas estaban conformadas por inmigrantes e hijos de inmigrantes que se integraron al mundo del trabajo transformando la demografía y la cultura urbana. En este periodo, aparece una especie novedosa de productor, “el escritor profesional” (Pelletieri 2002, p. 79) surgido de las masas de inmigrantes o procedentes del interior, que no podían ostentar “abolengo” (p.79) y que aspiraba a vivir de su profesión. En este contexto, explica Pelletieri, la élite criolla veía con recelo a los grupos emergentes, fundamentalmente a los inmigrantes (pp. 77-81). Con las primeras oleadas migratorias, la oligarquía terrateniente caracteriza la figura del inmigrante como el nuevo bárbaro, caracterizándolo como el origen de la enfermedad y degradación social. De esta manera, la clase dirigente se constituyó antimodernista, considerando la modernización como un nuevo fantasma de la barbarie. Ante esta amenaza, comienza a replantearse el tema de la “identidad nacional”, donde la figura del gaucho se desplazaba desde “salvaje” y “bárbaro” a “auténticamente argentino” y lo rural se recupera como fuente de identidad nacional. Así es como el drama gauchesco dialogado que estaban presentando los Podestá recibió un impulso de la elite porteña. La temática de lo rural criollo (eje de los debates de la Argentina moderna) permitía revalorizar lo nacional. Desde esta perspectiva, el paso previo para considerar a un autor un verdadero artista profesional, era comprobar que su obra sea realmente “nacional”.

Las críticas que recibió Sánchez estuvieron condicionadas por ese contexto socio histórico y determinaron el modo en que se produjo su entrada al campo intelectual teatral en formación de ese momento. (Pelletieri y Mirza, 1998, p. 128). Perera San Martín (2010a) afirma sobre Sánchez:



Famoso y aplaudido, sí, pero también despedido, encarcelado, censurado en vida por sus ideas; denigrado, casi treinta años después de su muerte, por su anarquismo y acusado, veinte años más tarde, de “vocero” de “la oligarquía liberal”. (p. 8)

Así es que Sánchez fue observado como un personaje peculiar, donde podemos considerar algunos aspectos de su vida y su obra que hicieron que se lo vea con distancia. En primer lugar, “su proyecto creador era el de hacer una obra dramática original es el primero que se plantea esta utopía entre nosotros— y superar lo finisecular” (Pelletieri, 1998, p. 35). En un contexto donde la escritura venía desde el siglo XIX en manos de la elite criolla, pretender ocupar un lugar en el campo teatral como escritor profesional era un acto de “rebeldía” para una oligarquía terrateniente que hasta ese momento tenía el control del aparato cultural. En segundo lugar, su procedencia oriental agregaba un ingrediente más al debate sobre la nacionalidad de su obra, aunque Sánchez realizó toda su obra entre Uruguay y Argentina, conectando ambos países. En tercer lugar, “su carácter de recién llegado a las letras, teniendo en cuenta que no pertenecía a sectores sociales con tradición cultural y literaria” (Cilento, 2013, p. 19). En cuarto lugar, un aspecto importante que sobrevuela el periodo, se trata de los cánones impuestos por la tradición literaria europea que, en general, domina el juicio de la crítica teatral de la época. Laura Cilento (2013) cita a Joaquín de Vedia (1911) para explicar que no habría que juzgar a Sánchez con los criterios europeos del “hombre de letras”, para ella, no hay marco institucional que encauce, contenga y fomente la carrera de escritor en el campo institucional naciente (p. 184). En este sentido, “no habría que juzgarle, pues, con el criterio europeo que aplicamos a todo; este no es el hombre de letras; este, en todo caso, es de los que hacen las letras: un primitivo, un iniciador” (Vedia, 1911, p. 390). A partir de estas consideraciones, abordamos comparativamente los textos pertenecientes al corpus elegido.

### **Sánchez y el nacionalismo**

Para abordar el tema de la nacionalidad del teatro, nos centraremos en primer lugar en un abordaje comparativo de dos trabajos que debaten sobre la identidad nacional argentina y el papel del teatro en la construcción de esa identidad, por un lado, la conferencia *El teatro nacional (su carácter y su obra)*, de Enrique Rivarola dictada en 1905; por otro, el ensayo *Sobre el teatro nacional y otros artículos y fragmentos*, de Juan Agustín García, de 1921. Jorge Dubatti (2024a) afirma que la conferencia de Rivarola constituye un documento insoslayable en los procesos de consolidación del teatro de Buenos Aires:

[Recogida en] la Revista de la Universidad de Buenos Aires evidencia tanto por su autor como por el medio de edición el interés de la intelectualidad y la dirigencia política argentina por el teatro y, en particular, por su relación con la construcción del estado nacional. (p. 2)

Juan Agustín García (1921), como intelectual y hombre de letras, participa activamente en estas discusiones. El autor aborda el teatro desde una perspectiva sociológica e histórica, no se limita a una descripción del teatro, sino que también ofrece una crítica a las obras y a la forma en que se representaban, señalando sus aciertos y errores. El ensayo incluye propuestas para el desarrollo del teatro nacional, buscando que este medio sea un vehículo para la expresión de la cultura argentina y un espacio de reflexión sobre su realidad.

Rivarola (1905) se pregunta si existe para nosotros un teatro nacional. Afirma que vale la pena ocuparse de él “porque se le siente despertar” (p. 362) y se propone determinar en qué consiste definiéndolo como “producción dramática de nuestros autores nacionales, cualquiera que sea el asunto escogido y la forma de presentarlo, siempre que la obra sea obra de arte” (pp. 341-342) Afirma que lo que caracteriza la nacionalidad del teatro no es el asunto, a la obra literaria, debe pedírsele belleza. El teatro nacional sería entonces, el escrito publicado y/o estrenado en la Argentina que despierte “sentimiento” o

“emoción de belleza”. Ahí radica su valor, en la capacidad de producir el placer de la emoción, el goce estético.

Por otro lado, García (1921) afirma que en sus tiempos la boga del teatro nacional crece porque paga y paga bien a sus oficientes, por eso para él vale la pena preocuparse de un problema que significa una nueva fuente de riqueza y de la intelectualidad civilizadora. Así también, hará referencia en su ensayo sobre la necesidad que tiene el público, aunque sea popular y aún de una forma elemental, de que el teatro sea bello: “Buscaremos el gusto público argentino en sus manifestaciones populares, entre los grupos sociales que sienten, aún en forma elemental, la necesidad de la belleza” (pp. 24-25). Para García lo bello es la armonía realizada. De la cual debe fulminarse todo lo que es feo, ordinario y vulgar, aunque su moralidad sea impecable.

Rivarola (1905), en su análisis se detiene en las producciones de algunos dramaturgos, por un lado, en los que él considera que constituyen el origen del teatro nacional, como Manuel José de Lavardén y Juan Cruz Varela, por otro lado, los que considera del “teatro actual”, como ser, David Peña, Roberto Payró, Alfredo Mendez Caldeira. Y además agrega a su análisis a Nicolás Granada, Martín Coronado, Gregorio de Laferrere, Martiniano Leguizamón. Notamos que en ningún momento hace referencia a Florencio Sánchez. Tal como afirma Dubatti (2024a, p. 5), es llamativa la omisión no solo de este dramaturgo y de otros nombres relevantes sino también la desatención del sainete y otras formas de género chico (ampliamente desarrolladas desde 1890 en la escena de Buenos Aires). A partir de esta omisión de Rivarola respecto de la obra de Sánchez, podemos inferir que, si la producción dramática del autor rioplatense no es merecedora de ser abordada, entonces, es porque no cumple con las condiciones que indica Rivarola para que la obra tenga valor. Es decir, podríamos afirmar que para Rivarola el teatro de Florencio Sánchez, no sería bello y por lo tanto tampoco sería nacional. Destaca que Granada y Coronado se han repartido los éxitos del Apolo, de Buenos Aires y afirma que estos éxitos se deben al criollismo de los hermanos Podestá, “actores a quienes ha cabido la suerte de caer en gracia, al pasar de la pista al escenario” (Rivarola, 1905, p. 372). Digamos que Rivarola fue testigo de la producción de los hermanos Podestá, por lo tanto es muy probable que haya podido ver o leer las obras de Florencio Sánchez. No olvidemos que ya el estreno en Buenos Aires de *M’hijo el doctor* en 1903, dos años antes de la conferencia de Rivarola, Florencio comenzaba a consagrarse en la escena porteña.

En cambio García (1921) no solamente nombra a Florencio Sánchez sino que el dramaturgo se convierte en uno de los asuntos centrales de su ensayo. Dirá sobre Florencio que a pesar de haber sido siempre citado como un maestro, “fue de un mal gusto impecable” (p. 17). Para García “es evidente que la sociedad se está modelando sobre la base del arte de Florencio Sánchez y de su escuela” (p. 99). Se pregunta cómo hacer para que esta nueva fuerza moral tan rica y vigorosa que constituye el teatro, se encauce para que contribuya al progreso intelectual y no desentone en la corriente civilizadora. Considera que la escuela de Florencio Sánchez no es la indicada para la conformación de la nación y que no hay que creer que esas obras son parte de nuestra civilización. Manifiesta que los poetas y novelistas revelan una mejor cultura, un espíritu más fino, un cierto idealismo decorativo. Tienen en general gusto y medida o por lo menos la conciben y la buscan. Escriben de acuerdo con un patrón de belleza. Es así que el ensayo se va constituyendo casi en un pedido de auxilio:

Me dirijo a mis discípulos y a los que lo fueron; a todos los argentinos cultos, a los universitarios, con esta súplica cargada de angustia patriótica: no permitáis que se deprima la belleza ideal de nuestra Argentina; no permitáis que se crea que esas obras expresan la esencia de un alma llena de riquezas morales latentes. Prevenid a la Universidad de Madrid y a la Academia Española, que ese arte está fuera de la civilización y de la literatura argentinas. (pp. 56-57)

Esta omisión de Rivarola o la mirada negativa sobre el teatro de García pueden ubicarse en lo que Jorge Dubatti (2024b) llama una corriente depreciacionista, desvalorizadora del teatro. Lo paradójico es que estos diagnósticos negativos del teatro nacional fueron escritos “en décadas en las que el florecimiento y la calidad de nuestra escena ya eran innegables y se contaba con expresiones que hoy valoramos indudablemente” (pp. 48-49).

### **El teatro como escuela**

Tanto Rivarola como García creen en la facultad didáctica del teatro para mantener vivo el sentimiento patrio. Rivarola (1905) argumenta que el teatro puede ser “una escuela de costumbres, porque despertando el interés del público en conjunto y llevándolo en un sentido determinado, hacia un desenlace emocionante, tiene un poder educador muy superior a las disertaciones escritas u orales” (p. 350). García (1921) sostiene que “la escuela y el teatro son las dos grandes fuerzas que crean las almas, impresionando la inteligencia y la sensibilidad” (p. 96). En este punto cabe contemplar una cuestión sobre la idea del teatro como escuela de costumbres y los fines modernizadores de Florencio Sánchez. Pelletieri (2002) explica tres nociones a considerar. En primer lugar, la idea de “originalidad” frente al concepto de reiteración de los modelos anteriores que existían en el teatro rioplatense. Sus textos reivindicaron “lo nuevo” como valor absoluto poniendo en crisis el concepto de escuela, de compromiso con el pasado. En segundo lugar, este enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo luchan en el plano social, que le permite a Sánchez formular una tesis desenmascarante, cuestionadora de las fallas del sistema de la sociedad de su tiempo. En tercer lugar, esta idea de que su obra esté constituida y teñida (por sobre su declarado anarquismo) por el credo liberal-sarmientino, fundamentado en la idea Argentina como crisol de razas, del teatro como hecho didáctico, de la exaltación de la liberación femenina, de la aprobación de la ruptura de los lazos familiares no respaldados por la amistad o la solidaridad. (pp. 387-388). Es decir, una poética modernizadora que desestabilizaba el conservadurismo de la clase dirigente y que por lo tanto, no podía ser aceptada tan fácilmente.

Para Rivarola (1905) mayor será el mérito de la obra dramática si

además de producir la emoción de lo bello en el espectador, pusiera de relieve el valor, la abnegación, la nobleza de carácter de nuestros próceres, o corrigiese los vicios de nuestras costumbres, o nos ofreciese simplemente el dulce sabor de la patria, sería de una ventaja apreciable” (p. 353).

García (1921) se refiere a la escuela de Florencio Sánchez como un hecho grave “porque junto con la decadencia del teatro se observa la corrupción de todas las formas de la literatura; la falta de ideas y del ejercicio de pensar, que se suplen con palabras vanas” (p. 102). Es decir que para estos autores, Florencio Sánchez no sería el indicado para constituir el teatro nacional.

### **Debate sobre el nacimiento del teatro nacional**

Vicente Rossi (1910) afirma que el teatro nacional nace con los Podestá con el estreno de *Juan Moreira* (1884). Como propulsor de un federalismo literario, pensaba que a Buenos Aires debía contraponerse Montevideo en primer término, así como Córdoba también, y sucesivamente todas las provincias que fueran imponiendo el desarrollo cultural de otros centros. Rossi afirma que en Buenos Aires la literatura teatral es insignificante y Montevideo es quien produce en todas las épocas más autores y más obras. Jacobo de Diego, en su estudio preliminar de la edición de 1969, sostiene que el libro de Rossi es simplemente una contribución al análisis del teatro y se vale de las palabras de Roberto F. Guisti, citando su comentario en la Revista *Nosotros* N°29:

Establezcamos esto ante todo: no es una historia de nuestro teatro, ni pretende serlo. Su autor ha querido “contribuir” a su historia; no hacerla. Aceptando lo cual, ya no hay caso de quedar decepcionado porque el libro no hable de lo que no quiso hablar el autor. (Rossi [1910] 1969, p. 20)

A Jacobo de Diego le llama la atención que Rossi en su libro omita la conferencia de Rivarola (1905), sugiriendo que no lo hizo porque sin duda en sus apreciaciones esteticistas afirma que *Dido y Argia* de Juan Cruz Varela son las piedras fundamentales del arte dramático en nuestras letras, afirmación que refutaría la hipótesis de Rossi sobre el origen del teatro nacional. Respecto de la obra de Sánchez, Vicente Rossi opta por una mirada más amistosa. En un breve párrafo plantea que el dramaturgo uruguayo es el autor que ha tratado con más tino y felicidad esta conformación progresiva del teatro nacional. Detalla que nace en el conventillo de *Canillita* y termina en el palacete de *Nuestros hijos* (Rossi, [1910] 1969, p. 67).

El autor y crítico, Mariano G. Bosch (1929) afirma que lo que sostiene Vicente Rossi no es absolutamente exacto. Bosch quiere demostrarle a Rossi que no es prudente pasar por sobre cien años de la historia con los ojos cerrados y que la producción verdaderamente nacional, “aquella en que el espíritu criollo independizado en absoluto de la influencia extranjera [...] era el sainete, el entremés, la petipieza, donde hasta los bailes con que terminaban, estaban lanzando efluvios de patria argentina pura” (Bosch, [1929] 1969, p. 18). Además, asegura que hay una primera época, que Bosch ubica alrededor de la mitad del siglo XIX, bien característica de nuestro teatro nacional argentino, que no menciona para nada el autor Rossi.

Bosch ([1929] 1969) no cree que el teatro gauchesco de los Podestá sea “el precipitado determinante de la estabilidad del teatro de autores y actores locales”, y al mismo Florencio Sánchez lo relega al regionalismo de la otra orilla. Contrario a Rossi, Bosch es “antiuruguayista” con respecto a las fuentes de nuestro teatro y se opone obstinadamente a la valoración acordada al dramaturgo rioplatense. Bosch afirma que de Sánchez se ha escrito mucho, pero es una mistificación al público por pretendidos amigos de él. Manifiesta que los asuntos de sus obras no son argentinos, sino uruguayos. Afirma que, a pesar de que *M'hijo el doctor* es una buena obra, nadie la entendió y José Ingenieros tuvo que explicarla. “No se entendió [...], primero por mal dada y segundo porque pintaba asuntos de problemas desconocidos aquí en nuestro país” (p. 113). Para Bosch, Sánchez “odiaba de todo corazón a los gauchos orientales” (p. 115) y en esta obra, como las que siguieron, quiso pintar su “atraso, sus resabios, sus prejuicios, la rutina, la devoción, el coraje y la ignorancia” (p. 115). Respecto de *M'hijo el doctor*, *La gringa* y *Barranca abajo*:

Ninguna de esas tres obras es de asunto ni remotamente argentino, sino absolutamente uruguayo; nada de lo que allí sucede es argentino, ni los personajes lo son. Nada de lo que allí nos pinta Sánchez ha sido copiado de nuestro ambiente. (p. 117)

Al respecto de la nacionalidad del teatro de Sánchez, María Velasco y Arias, destacada figura del ámbito teatral argentino, incluye a Florencio Sánchez en su tesis titulada *Dramaturgia argentina* (1913), la primera tesis doctoral sobre teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Afirma, que “el hecho de haber concebido y representado aquende el Plata la mayoría de sus obras, justifica su inclusión” (p. 57). Afirma que como uruguayo, “ni necesitó [en sus obras] ni mudar sentires, ni prejuicios, ni costumbres, ni fue preciso el dominio de otro idioma transmisor de sus pensamientos” (p. 57). Y agrega, “hasta el ambiente mismo cuadra y no desdice en ambas orillas donde los modismos, la psiquis del pueblo, sus gustos y tendencias especiales acusan la unidad de principios” (p. 57). Digamos que Velasco y Arias no ve un conflicto entre los dos ambientes, afirma un sentir compartido que negaría las afirmaciones de Bosch en su contraposición de los asuntos uruguayos y argentinos.

### **Sánchez observador y costumbrista**

Nacional o no, partícipe del origen del teatro nacional o no, Florencio Sánchez revolucionó la escena y con ello la crítica teatral del momento. Por eso, abordaremos comparativamente el corpus para revisar qué aspectos consideraban de Florencio Sánchez y su obra. Juan Pablo Echagüe (Jean Paul) académico argentino, considerado, durante años, como el cronista teatral más severo y autorizado de Buenos Aires, argumenta que Sánchez “ha sido enhestado como una insignia de batalla” (1938, p. 123) y que todos los medios de propaganda escrita y verbal (artículos, conferencias, libros) lo han exaltado hasta la hipérbole hasta llamarlo “genio” (p. 123) e incluso como “el Mesías de la escena nacional” (p. 124). Exageraciones que provocaron, naturalmente, reacciones también excesivas. Y así es como alude al libro y la dura crítica de Juan Agustín García. Echagüe rescataba del dramaturgo sus atributos como un autor costumbrista y descriptivo pero atacaba su intelecto, su ideología y su cultura:

El talento dramático del señor Florencio Sánchez nos inspira un alto aprecio. El hecho de que discutamos sus obras, siempre con serenidad y respeto, lo demuestran. Discutir un drama importa reconocerle implícitamente una importancia equivalente por lo menos a la abundancia y a la fuerza de los argumentos que se le oponen. Nos parece que Sánchez va descaminado en cuanto a las tendencias ideológicas de su producción teatral. (p. 103)

Echagüe da el mérito a Sánchez de haber pintado algunas veces gauchos auténticos, frente a un género gauchesco de origen circense con un arquetipo criollo y un gaucho “deformado y moldeado conforme a las exigencias del folletín” (p. 127). Explica que reprodujo al hombre verdadero de nuestras campañas, en vez del “paisano grandilocuente de Coronado, del criollo mestizo de chulo de Trejo, o del cuchillero convencional y adocenado que venía del arrabal a través del circo” (p. 127).

En este sentido, Rivarola (1905) destaca respecto del arte teatral la importancia de la observación y su representación para el éxito de la obra:

El éxito de la obra no resulta sino del desarrollo de esa doble facultad de la observación y de la representación de lo observado. [...] El arte consiste en esa facultad de traducir la vida de una forma bella [...] acentuando [...] todos los movimientos de las pasiones, de modo de producir en el espectador una emoción. (p. 350)

Insistimos en la omisión de Sánchez en la conferencia de Rivarola, donde implícitamente podría estar asegurando la carencia en el dramaturgo de la facultad de observación, representación y de producir en el espectador una emoción.

Al respecto, María Velasco y Arias (1913) también destaca al Sánchez “colorista” y costumbrista. De hecho su ensayo lo titula *Drama de costumbres*, argumentando que el dramaturgo no fue un creador, tampoco su obra, “muy meritoria y encuadrada en lo conocido, sino que consistió en mejorar lo que mal hecho no podía presentarse en el muestrario de producción teatral localista” (p. 59). Y este mejoramiento, para la autora, consiste simplemente en un lustre, un pulimento del teatro:

Lustre dio al teatro común encarrilándole por atajos más cercanos al arte que los trillados; con su empeño simpatizó el pueblo, hartado de bazofia iliteraria y en pos de él *formóse* luego la floreciente promesa de días mejores para la escena hispanoamericana (p. 58)

García (1921) también destaca la facultad de observación de Sánchez sin dejar de atacar al artista: “Algunos de nuestros autores saben observar: Florencio Sánchez ve bien y justo las cosas que están a su alcance. Le falta la otra condición, la cámara óptica del artista, que da interés a la vida” (p. 70).

Estos autores admiten que Sánchez puede ser un gran observador de la realidad, su intento ahora es consagrarlo solo por esa característica, la idea es destacar que Sánchez sólo tiene talento como un autor “colorista” de obras de costumbres descalificando al dramaturgo en otros aspectos. Es así que en sus

argumentos estos autores coinciden en desvalorizar a Sánchez según su formación y su cultura, su moralidad, su filosofía, su estilo y sus pretensiones artísticas. Veamos en detalle cada uno de estos aspectos.

### **Sánchez inculto de pura intuición**

En primera instancia, curiosamente, observamos que la crítica no está dirigida al análisis de su obra sino que apunta a su persona. Hacen énfasis en la falta de formación, educación y cultura del dramaturgo y atribuyen sus aciertos a la pura intuición, a la chispa, al instinto dramático. Laura Cilento (2013) analiza el “primitivismo” de Sánchez, afirmando que se transformará en un tópico, incluso asimilado a una raigambre racial (“indio dramaturgo”, lo llama Soiza Reilly) como una de las valoraciones de su carácter inaugural y de la primacía de su producción entre los contemporáneos. (p. 184). Afirma que frente a esta idea de los vacíos formativos del escritor uruguayo los autores elaboraron una teoría sustitutiva, para la cual acudieron a reemplazar formación recibida por rasgos de personalidad (no adquiridos): así, su “alma sencilla e intuitiva”, que “adivinaba”, “intuía” y “presentía”, derivaba dotes de escritor y de un estilo “diáfano como su alma de niño” (p. 184).

Echagüe (1938) asegura que Sánchez no tuvo cultura pero que la suplió con su seguro instinto dramático “porque su modalidad cerebral se adaptaba naturalmente a las formas escénicas, y necesitaba de éstas para traducir sus visiones” (p. 156). A su juicio “no fue el incipiente que quisieron hacer ver algunos críticos, ni el inspirado sobrenatural que otros pretenden” (p. 128).

María Velasco y Arias (1913), al igual que Echagüe, subraya la falta de formación intelectual y cultural del dramaturgo porque asegura que, a pesar de su talento, no pudo ser más por la falta de amplitud en sus conocimientos. Como Echagüe, se ubica en esta postura que afirma que la obra de Sánchez se da por causa de la intuición más que por el intelecto:

Si el estudio hubiere metodizado y puesto en orden las series dispersas de sus conocimientos, flojos por ausencia de buena disciplina en los albores de sus juventud, el arte de su teatro brillara con menos empañaduras. (p. 69)

Lo que se ha dado en llamar en este autor, filosofía, con generoso desprendimiento crítico, es ni más ni menos que la serie de rasgos inseguros de un talento natural pugnando por hacer doctrina. (p. 97)

Observa que no hay nada en Sánchez que atestigüe un nivel intelectual extraordinario, que sus personajes demuestran un saber limitadísimo, no hay nada que indique espiritualidad o exquisitez. Y refuerza diciendo que ninguna escena de Sánchez puede figurar en trozos selectos de literatura.

Asimismo, Juan Agustín García (1921) sostiene que frente a la falta de una sólida cultura general, porque “las facultades intelectuales no se desarrollan en la tertulia del club o del ‘restaurant’ nocturno; más bien se disipan” (p. 64), Sánchez poseía una “chispa sagrada” pero que debe ser vivida con todo esmero, para que no se entierre en las cenizas de la indiferencia (p. 37).

### **Sánchez inmoral**

Respecto a la moralidad de las obras de Sánchez, repasemos lo que Rivarola (1905) pide para el teatro nacional. En su conferencia argumenta, por un lado, que el teatro no debe ser inmoral, dado que no podrá despertar el sentimiento estético.

Tendrá para el pervertido, o para el hombre de torpes inclinaciones, el atractivo siniestro del mal; pero, repugnará a la mayoría de los espectadores, y ni en ésta ni en aquel producirá el puro goce de las cosas bellas. (p. 351)

Por otro lado, que debe ser sano, y esto, más que una cuestión de arte, sería una cuestión de higiene social, una cuestión de aseo. Para Rivarola, es difícil que una obra en pugna con el sentido moral de la sociedad, sea capaz de despertar el sentimiento estético. De esta manera podemos inferir al no incluir a Sánchez en su estudio, que lo considera inmoral, y por consiguiente incapaz de despertar el sentimiento estético.

Para García (1921), el immoralismo de Florencio Sánchez es un mal irreparable:

Cuando el immoralismo se une con la mediocridad más inferior, como sucede a menudo en la escuela de Florencio Sánchez, el mal se torna irreparable, por todos sus lados, y la verdad, la belleza, y la moral, salen igualmente desprestigiadas y maltrechas. El remedio de este desastre de la cultura es uno solo; la educación. (p. 100)

Así, García (1921) en su pedido de auxilio pide hacer higiene espiritual:

Mientras dure este estado anormal del teatro, yo les aconsejaría el cumplimiento estricto de la regla de higiene espiritual de Goethe. Leed todos los días una página de belleza. Suprimid a Martín Fierro, a Mármol, Almafuerte, etc. Por unos minutos apartaos de vuestro medio todas las mañanas; y así como los religiosos comunican una hora místicamente con Dios, entrad en la intimidad del verdadero arte, de la elegancia, de la fineza, de la imaginación creadora. Que la influencia sagrada de lo bello se haga sentir un segundo en vuestras almas. Tal vez resulte más doloroso el sacrificio de descender de esas alturas al mundo de Florencio Sánchez. (p. 94)

Velasco y Arias (1913) observa que Sánchez presenta una “anarquía desmoralizadora familiar” (p. 76) donde:

La desunión degenera en violencia; el fuego de las discordias ilumina con cárdenos tintes los hogares; los hijos sufren arrebatos, las mujeres cometen bajezas, las madres reciben en pleno rostro puñados del fango que un día las contaminó. (p. 76)

Asegura que en Sánchez los hijos son detestables, y se regodean “en la ciénaga de su propia amoralidad” (p. 71), prescindiendo “de sentimientos, inteligencia y razón, para llenar a sus progenitores de ludibrio y dolores” (p. 71). En vez de ser redentores de una causa, son muestra vergonzosas de cómo degenera quien carece de cultura, y agrega, que desconocen vínculos de sangre y no se les revuelve la suya más que en las ocasiones en que sus instintos se ven obstaculizados (pp. 71-72). De esta forma, Velasco y Arias analiza, que podría tomarse por obra de rebelión y protesta si se juzgara a Sánchez bajo el criterio de un autor de tesis, pero lo que asegura Velasco y Arias es que en toda su obra expone una sola tesis y por cierto errada, entender la moral de la esperanza por el lado del libertinaje.

Echagüe (1938) afirma que algunos críticos de este teatro “lúgubre” de Sánchez afirman que es un teatro de costumbres, Echagüe se pregunta: “¿No sería más apropiado llamarlo de malas costumbres?” (p. 155). Para Echagüe, el dramaturgo rioplatense está dotado para la observación, no para lo especulativo ni lo psicológico. Sostiene que su clima mental fue el de fines del siglo XIX: liberal y naturalista. Describe a Sánchez como un naturalista en arte adoptando la estética de Zola; positivista en filosofía, sin alcanzar la metafísica, revolucionario en política, el socialismo no le basta y se enrola en el anarquismo. “Cree, de oídas, en la ciencia todopoderosa, capaz de resolver todo problema y toda incógnita” (p. 128). Así, en sus crónicas, aconseja a Sánchez que “se deje de hacer el Ibsencito” (en Bosch, [1929] 1969, p. 131) asegurando que no tenía claridad ni hondura en sus ideas filosóficas, ni dominio en los asuntos que proponía. Critica que “en cada uno de sus dramas de tesis, vibra una rebelión ó una acritud contra la sociedad ó contra sus instituciones” (Echagüe, 1908, p. 89). Caracteriza a la obra de Sánchez como una “especie de museo de la depresión moral” (Echagüe, 1938, p. 129) y se pregunta si puede serle beneficiosa esta literatura a un pueblo nuevo que necesita salud de espíritu,

razones para creer y esperar, es decir, optimismo para aplicar plena y entusiastamente sus jóvenes energías a la realización de altos ideales (pp. 129-130).

### La filosofía en Sánchez

Estos autores también atacaron las supuestas elecciones filosóficas que podría haber hecho el dramaturgo. Coinciden en que en algunas de sus obras Sánchez recurre a Nietzsche. García (1921) asegura que Sánchez tuvo su plan de impresionar la platea del teatro nacional con los conceptos de Nietzsche o de Ibsen y lo acusa, en primer lugar, de reducir al admirable filósofo a una “pobreza franciscana” al hacerlo pasar por su cerebro y en segundo lugar, de cometer un “pecado de puerilidad” al pretender aplicar estas doctrinas en sus obras:

Aplicar al alma argentina, todavía simple y sin mayores complicaciones morales, de una inteligencia y sensibilidad aún sanas y sencillas, esas doctrinas de los grandes pueblos de la Historia, creadores de cultura y que llegan ahora en medio de terribles dolores al apogeo de la civilización, es un pecado de puerilidad. (p. 55)

Echague (1938) afirma que *M'hijo el doctor* está inspirada por *El Anticristo* de Nietzsche y destinada a destruir la moral del Evangelio, pero fracasando en su intento.

Nietzsche, que hacía delirar a Ingenieros, su amigo y su maestro en materia filosófica, lo había proveído de algunas nociones inconexas que injertaron un anticristianismo pegadizo sobre su anarquismo sentimental. He dicho anticristianismo: anticristiano quiere mostrarse Sánchez en la retórica de sus parlamentos y en lo que podríamos llamar "las tesis" de algunas de sus obras como *M'hijo el doctor* y *Los derechos de la salud*. (p. 131)

Velasco y Arias (1913) observa que cuando Sánchez, quebrando su paleta de colorista, se lanza por los laberintos de la filosofía, trae consigo “la frialdad de la duda” (p. 96) y ataca directamente su forma de escribir:

Las peroratas que sus personajes repiten sin fe, simples voceros de lo que el autor quiere decir, lejos de inspirar convencimiento producen ilusión de parlantes autómatas. Y es que la transformación de Sánchez le fue desfavorable: su musa era sencilla, para temas caseros, de alcance limitado a la vida cotidiana; sus pinceladas de verismo sólido son aquellas que, sin brega, concretan un ambiente liso y llano donde se mueven figuras de mediano tinte, exentas de otras ambiciones que las ordinarias de la común existencia. (p. 96)

Está claro que no le perdonan el uso del habla de la calle, con modismos y giros rioplatenses, en contraposición con el teatro culto europeo.

### El estilo de Sánchez

Así, Sánchez también es víctima de una crítica a varios aspectos de su estilo autoral. No solo se le critican sus argumentos sino también la manera de presentarlos por medio de sus personajes:

Sus argumentos son gárrulos; faltos de meollo los predicadores, solo arguyen palabras que dejan al aire, a poco raspar el barniz superficial, el estambre basto de su íntima contextura; no son apóstoles de ideas, son simuladores que anhelan captar indulgencia para sus máculas internas; gentes de gramática parda, algo acicalados, como de ciudades grandes, bien provistas de vicios que desean justificar parapetándose en falaces sofismas, sacos de antojos que les tiranizan y subyugan, falsarios del ideal, nada filósofos, pensadores de pega, eso resultan los héroes nuevos de Florencio Sánchez. (p. 96)

García (1921) afirma que el estilo de Sánchez carece de cultura, elegancia y profundidad. Menciona que sus obras, como *Los muertos* y *Barranca abajo*, obedecen a una estética desagradable, sin belleza en la forma ni en el pensamiento. Aunque reconoce que tenía ciertas habilidades técnicas para el escenario,



afirma que sus piezas despiertan emociones similares a las crónicas brutales de episodios de la vida que sería preferible ignorar. Además, indica que sus obras caen en el olvido tras las representaciones iniciales. El ensayo también critica el estilo “hablado” de Sánchez, describiéndolo como una reproducción fotográfica del diálogo corriente, sin trabajo artístico que transforme lo real en algo bello e inteligente. Le atribuye una falta de corrección y detalle en su escritura, y menciona que escribía sus piezas rápidamente, sin retocar ni modificar frases o escenas. En general, se considera que su obra refleja una mediocridad literaria y una falta de cultura que no contribuyen al desarrollo del teatro argentino.

Echagüe (1938) acusa a Sánchez que en su intención de pintar las clases altas lo hace con criterio unilateral y polémico de ideólogo que no explica bien su rebeldía ni conoce el medio que intenta describir. Cambia las decoraciones de su teatro pero el pensar, el sentir de los personajes, la intención combativa, los temas son siempre lo mismo: miseria moral, inspirada en un porfiado espíritu de controversia y ataque contra la norma social que no le permite ver con claridad. (p. 143).

### **Sánchez para el gusto del público**

Por último, atribuyen a Sánchez una finalidad para su teatro que no sabemos hasta qué punto puede ser cierta, dado que el dramaturgo tenía un claro proyecto creador y artístico. Revisemos lo que dice Rivarola (1905) sobre el fin del arte. El conferencista, cree que el arte verdadero es independiente, y se sobrepone a todo interés. Asegura que no todo lo que se escribe en estos últimos tiempos para el teatro nacional lleva el propósito artístico. Que en muchos casos se trata simplemente de hacer dinero, y “en esta empresa el autor no busca ni el aplauso, ni la censura de la crítica, que le es indiferente, sino el favor del público” (p. 375). García (1921) agrupa a los autores según dos rasgos comunes característicos:

Los que reflexionan en su obra y sienten una necesidad de perfección, dominados por un ideal estético y los que escriben mirando al público, y planean sus obras de acuerdo con un patrón de belleza sugerido por la concurrencia. [...] Los del grupo de la segunda categoría, entran en la escuela y método de Florencio Sánchez. (pp. 49-50)

Echagüe (1938) remata diciendo que no fue un creador, ni un reformador, ni un Mesías pero sí fue un fuerte plasmador de sustancia artística que sobresalió entre los de su generación y puso su marca propia en nuestra literatura. Pero sus “principios anarquistas abiertamente profesados y su entusiasmo un tanto ficticio por el anticristianismo de Nietzsche” (p. 157) lo llevó a convertir la escena en vehículo de propaganda.

Digamos que si no alcanzaron los argumentos antes expuestos sobre su obra y su persona, entonces optaron por acusarlo de hacer teatro solo con un fin económico o como vehículo de propaganda.

### **Conclusión**

Pese a todas estas durísimas críticas y ataques de sus contemporáneos, Sánchez es considerado parte del canon teatral rioplatense y principal propulsor del teatro nacional a comienzos del siglo XX. Si pensamos que el establecimiento de un canon se relaciona directamente con prácticas identitarias (Cella, 1998: 10) vemos que, estos críticos, como defensores de la tradición no podían permitir que la identidad nacional se consolidara con un anarquista que consideraban extranjero, inculto, inmoral, soberbio, sin estilo y que planteaba el enfrentamiento entre las viejas y las nuevas concepciones morales. Florencio Sánchez, como observador agudo de la realidad, logró renovar el teatro, dar voz a los sectores populares y denunciar las desigualdades sociales. Sus obras son estudiadas en escuelas y universidades y

a un siglo después de su muerte sigue presente en las carteleras. Es así que se constituye, sin duda alguna, como figura clave de la literatura y el teatro latinoamericano.

### Referencias bibliográficas

- BOSCH, MARIANO G., *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, Solar Hachette, 1969.
- CELLA, SUSANA, *Dominios de la literatura, acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998.
- CILENTO, LAURA, “Biografía y testimonio en la historia teatral. El caso de Florencio Sánchez”, en Sikora, Marina y Martín Rodríguez (eds.) *Pensar la escena. Homenaje a Osvaldo Pellettieri*, Buenos Aires, Corregidor, 2013, pp. 179-192.
- CRUZ, JORGE, *Genio y figura de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966.
- CÚNEO, DARDO, *Teatro Completo de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Claridad, 1952.
- DIEZ CANEDO, ENRIQUE, “Florencio Sánchez y su teatro”, en *Letras de América*, 1994, pp. 311-340.
- DUBATTI, JORGE, *Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. [en línea] <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfj306> [Consulta, 14-4-2025].
- DUBATTI, JORGE, “Tópica de espectadores en ‘El teatro nacional (su carácter y sus obras)’ (1905) de Enrique E. Rivarola”, en *VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, 2024a, pp.1-10.
- DUBATTI, JORGE, “José Ingenieros, espectador teatral, frente al depreciacionismo de la escena nacional”, en Rígano, Mariela E. (comp.) *Prácticas Teatrales en los Territorios Argentinos y Latinoamericanos. Memorias de la XIII Jornadas Nacionales y VII Latinoamericanas de Investigación Y Crítica Teatral*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, AINCRIT Ediciones, 2024b, pp. 46-55.
- ECHAGÜE, JUAN PABLO, “Florencio Sánchez. La gringa”, en *Puntos de vista (crónicas de bibliografía y teatro)*, Buenos Aires, Maucci, 1905, pp.145-150.
- ECHAGÜE, JUAN PABLO, “Florencio Sánchez. Los derechos de la Salud”, en *Prosa de Combate*, Valencia, F. Sempere y compañía, 1908, pp. 89-104.
- ECHAGÜE, JUAN PABLO, “Florencio Sánchez”, en *Seis figuras del Plata*, Buenos Aires, Losada, 1938, pp.121-157.
- FOPPA, TITO LIVIO, *Diccionario Teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentores/Ediciones del Carro de Tesis, 1961.
- FREIRE, TABARÉ, *Ubicación de Florencio Sánchez en la literatura teatral*, Montevideo, Publicaciones de la Comisión de Teatro Municipales, 1961.
- GARCÍA, JUAN AGUSTÍN, *Sobre el teatro nacional y otros artículos y fragmentos*, Buenos Aires, Agencia General de Librería, 1921.
- GIUSTI, ROBERTO F., *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*, Buenos Aires, Justicia, 1920.
- IMBERT, JULIO, *Florencio Sánchez. Vida y creación*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- LAFFORGUE, JORGE, *Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- PELLETTIERI, OSVALDO Y ROGER MIRZA, (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998.
- PELLETTIERI, OSVALDO, (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*, Buenos Aires, Galerna / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- PERERA SAN MARTÍN, NICASIO, *De algunas tentaciones y trampas de la crítica: (En torno al discurso crítico sobre Florencio Sánchez)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp27f1>, 2010a, pp 1-10.
- PERERA SAN MARTÍN, NICASIO, *Florencio Sánchez. El escritor en su centenario*, Buenos Aires, Simurg, 2010b.
- RELA, WALTER, *Florencio Sánchez, persona y teatro*, Montevideo, Ciencias, 1981.
- RIVAROLA, ENRIQUE E., “El teatro nacional (su carácter y sus obras)”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Año II, Tomo III, 1905, pp. 341-375.
- ROSSI, VICENTE, *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia* [1910], Córdoba, Imprenta Argentina de Beltrán y Rossi, 1969.

- SOIZA REILLY, JUAN JOSÉ DE, "Florencio Sánchez y el drama de su vida". *El teatro del uruguayo Florencio Sánchez*, Barcelona, Cervantes, 1926.
- VEDIA, JOAQUÍN DE, "La obra de Florencio Sánchez y el drama de su vida", *Nosotros*, V, 34, noviembre 1911, pp. 386-393.
- VELASCO Y ARIAS, MARÍA, *Dramaturgia argentina*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1913.
- VINAS, DAVID, "Florencio Sánchez y la revolución de los intelectuales". *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964, pp. 309-335.

# CIRCULACIÓN Y RECEPCIÓN DEL TEATRO DE FLORENCIO SÁNCHEZ POR ALGUNAS CIUDADES DEL LITORAL

Guillermo Meresman

Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT)  
[guillermomeresman@gmail.com](mailto:guillermomeresman@gmail.com)

A un cuarto de transcurrido este siglo XXI, la presencia de Florencio Sánchez es pasado y presente, cuanto menos. Durante el siglo XX su nombre fue inspirador de agrupaciones filodramáticas, de salas o locales obreros, de teatristas e instituciones. También hoy su recuerdo de existencia se derrama en populosas calles de nuestras ciudades y en obras y trayectorias. Ya Florencio es un poco de todos: de nuestra cultura, de las sociedades organizadas, de los dirigentes, de los perdedores y ganadores de un mundo que se esfumó. Su tiempo fue otro, pero sorprende —y este congreso viene a confirmarlo— el interés que despiertan aún algunos de sus textos dramáticos, sus ideas e imaginación, y el poder de su voz e inteligencia.

A comienzos del 2013 la revista entrerriana de artes escénicas *La Otra Butaca* reseñó la aparición en Montevideo del que creemos fue un valioso aporte al conocimiento del autor y su obra en el Río de la Plata. El libro publicado de Daniel Vidal *Florencio Sánchez y el anarquismo* (2010) recuperaba así resonancias en nuestro país de la parte de la producción sanchesina más desconocida, podría decirse, más oculta o secreta.

En efecto, con dirección del investigador Roger Mirza, Vidal aportaba en la publicación un trabajo crítico centenario sobre el autor de *M'hijo el dotor* y diversos documentos, noticias y textos inéditos, lo que valoraba aquella reseña anónima de la revista entrerriana.

Releídas las publicaciones de las eruditas investigaciones de Osvaldo Pellettieri (2002), los profundos aportes de Jorge Dubatti (2005, 2012) y de otros estudiosos del teatro iberoamericano, queremos retrotraernos a artículos propios poco conocidos (de 2010) para ponerlos a dialogar con lecturas o interpretaciones actuales. Reafirmarlos, expandirlos o rectificarlos si fuera necesario, en un encuadre regional.

En aquel 2010, la AINCRIT —la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral— también celebró en abril el centenario de la muerte del autor uruguayo, y en sus II Jornadas Nacionales que se realizaron en Buenos Aires se presentaron interesantes trabajos sobre el dramaturgo, que pueden consultarse en sus *Actas* digitalizadas.

La revista *Florencio* de Argentores también brindó por su parte un homenaje dedicándole páginas de Luis Ordaz y Joaquín de Vedia destinadas al recuerdo de su trayectoria vital y artística, que coincidía con el centenario de la entidad que protege los derechos de los autores en Argentina.

El texto que presentamos entonces a AINCRIT apareció a los pocos meses en una página de *El Diario* de Paraná con el título “Postales del Centenario. Presencia y ascendencia de Florencio Sánchez en Entre Ríos”, ilustrando la nota con una famosa fotografía del creador de *Nuestros hijos*, *La pobre gente* y *La gringa* (1904, cía. Angelina Pagano) cuya acción se desarrolla en la provincia de Santa Fe.

Esa “perspectiva amplia de terrenos de labranza en la que deben notarse los manchones negros de la tierra recién arada” que imagina desde “la chacra de don Nicola” en primer didascalio Sánchez, es el confín de colonos y criollos del pueblo que cursan aquel crudo y frío invierno.

En una nota al pie de nuestro texto publicado en las *Actas* (2010) que se extiende entre las páginas 289 y 293, señalamos el interés de Isidoro Rossi en la pieza *En familia*, que no alcanzó a estrenar el precursor paranaense. Sí llegó el drama a escena en Diamante, en 1976, por el grupo Gente de Teatro, que habría concretado algunas funciones en “la Ciudad Blanca”.

Antes se habían conocido *M'hijo el dottor* (1944, Paraná, con dirección de un tal Oscar Terra;<sup>1</sup> y en 1976, en La Paz, dirección de Daniel Gilles) y entre 1963 y 1964 Lito Senkman realiza su debut como director con el drama antiburgués *La pobre gente* en la Escuela Hogar y en el teatro municipal de Paraná.

En *El Diario*, de la capital de Entre Ríos, dimos información sobre el texto que encarnaba “la solidaridad contra la injusticia social” (Dubatti, 2012). La temporada consistió en unas pocas funciones y la actriz y doctora Eymann nos informó que en algunas de ellas, se habrían encontrado entre el público los escritores Juan L. Ortiz y David Viñas, luego acérrimo crítico ideológico del dramaturgo.

No gratuitamente, el nombre de Florencio Sánchez se ha filtrado en la reciente aparición de las *Obras dramáticas reunidas* de Isidoro Rossi (en la voz y fuerte consideración de Alberto Ure), en *¿Permanecer o irse?* (Meresman, 2024). Algunos territorios e identidades en el teatro del litoral y en la aparición casual en Mar del Plata de un libro hermoso, de viejos saldos, que no conocíamos, como es el *Entraña de Buenos Aires*, de Félix Lima (1909, 1968).

El periodista realiza la semblanza del uruguayo en sus viejas notas aparecidas con el título de *Con los nueve...* —la velocidad máxima de los tranvías al comienzo de siglo— uno o dos años antes de su viaje en 1909 a Europa, a los 33 años.

Nuestra mirada en esta ocasión estará orientada especialmente a recordar algunos estrenos de Sánchez en las ciudades de Rosario y Paraná, aunque también aludiremos brevemente a estrenos en Salta y Córdoba.

Cuando ya en el 2003 el Congreso anual del GETEA (Universidad de Buenos Aires) dedicó su celebración a los cien años del estreno de *M'hijo el dottor* —la realizada en el teatro Comedia el 13 de agosto de 1903 por la cía. de Jerónimo Podestá con dirección del enorme catamarqueño Ezequiel Soria—, la investigadora santafesina Clide Tello recordó algunos datos del autor de *Canillita* (1902) en Rosario.

Luego que se conociera la *Obra reunida* del teatro de Fausto Hernández (2013, con prólogo de Osvaldo Aguirre), en su *Historia del teatro en Rosario*, Tello (2021) completó su aporte trascendente para la región centro-litoral.

Según la cronología que allí se maneja, la compañía de Enrique Arellano había estrenado en la ciudad santafesina en 1903 *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, pero además Tello repasa y menciona las funciones de *M'hijo el dottor* (1903, cía. Jerónimo Podestá, y la versión italiana de la cía. Cavalli-Bolognesi, vuelta a representar en 1906 por cía. J. Podestá); *Barranca abajo* y *Los muertos* (1906 y 1907, cía. Pablo Podestá, y en 1919); *I nostre figlie*, (1908, cía. Ema Caimmi); *Un buen negocio* (1909, cía. Enrique Gil) y *Los derechos de la salud*, (1912, cía. José Gómez- Enrique Arellano).

Las profesoras Balestrino, G. y Sosa, M. (2005) por su parte, reportaron en la ciudad de Salta durante el año 1909, la actuación de la compañía Lina Esteves-Enrique Arellano, que llevó a escena, entre otros clásicos, *En familia*.

Tengamos en cuenta aquí que este actor Arellano —nacido en Madrid, España, el 2 de octubre de 1876 y fallecido en Ituzaingó, Provincia de Bs. As., Argentina, el 23 de agosto de 1945— realizó desde su juventud una larga carrera profesional en Argentina y el Río de la Plata. Participaría además Enrique Arellano, en junio de 1908 en el Uruguay, donde había vivido desde los tres a los diez y siete años, de un incidente público “que templó” la decisión de Sánchez de consagrarse como un profesional del arte teatral” (Vidal, 2010, pp. 109).

---

1 El dato de este montaje nos fue revelado en entrevistas con el teatrista Juan Carlos Magistrelli, interviniente destacado luego en el grupo independiente Teatro-Estudio Casacuberta de Paraná.

El joven dramaturgo que peleaba por el usufructo de su patrimonio creativo, interrumpió la función de *Nuestros hijos* en el teatro Solís, interpretada por la compañía del primer actor, y terminó en la cárcel por provocar disturbios.

Como es sabido, Sánchez vivió y estrenó la primera versión de su zarzuela unos años antes con la compañía Enrique Lloret.

Está probada pues, la enorme circulación de sus piezas por Rosario y nuestra región, pese a que se prohíbe en Rosario en 1901 *La pobre gente*.

Por todo el litoral, a partir de su difícil o conflictivo trabajo con los hermanos Podestá, el joven Florencio Sánchez, adquirió trascendencia. La consagratoria *M'hijo el doctor* fue un giro en su carrera, dice Jorge Dubatti en *El teatro sabe* (2005).

Respecto a *Canillita*, “El texto dramático fue corregido por Sánchez para el estreno en Buenos Aires por la compañía de José Podestá”, afirma Tello, “y no se conserva el texto original de la puesta en Rosario. Caso contrario de *La gente honesta*, que no fue representada pero sí publicada y, como ya se ha mencionado, adaptada posteriormente al ámbito porteño con el título *Los curdas*”.

El programa de pared de la primera versión de *Canillita* de 1902 fue incorporado a los documentos ilustrativos de la *Historia del teatro argentino en las provincias*, tomo II.

Jerónimo, Pepe y Antonio Podestá, ofrecieron varias de las piezas de Florencio Sánchez con singular éxito por todo el litoral. El menor de los hermanos dedicados a las artes escénicas, Pablo, fue el que con *Barranca abajo* y su compañía, en el verano de 1915, la ofrece con gran suceso en el Teatro Municipal 3 de febrero de Paraná, reinaugurado en 1908. En 1919 Pablo ofreció en Rosario *Los muertos*, antes de su crisis terminal.

Los relevamientos y lecturas más o menos críticas de las 23 obras que se preservan del dramaturgo, no han sido aun suficientemente reveladoras de su importancia en la región.

En Entre Ríos mismo, nos hemos encontrado en la necesidad de realizar la ardua cronología de los estrenos y reestrenos, con foco en la ciudad capital.

En la hemeroteca del Archivo General de la Provincia de Entre Ríos y otros espacios, pudimos acceder a informaciones y menciones de la circulación y recepción de aquellos viejos teatros y repertorios, en las pocas colecciones de diarios que están completas, o casi, en el organismo.

Años más tarde, en 2018, gracias a una beca del Ministerio de Cultura de la Nación recibida el año anterior, pudimos anexar un significativo estreno de Florencio Sánchez en el litoral. En el XXVII Congreso del GETEA participamos con un texto que está subido a la página digital del INET.

Consultando el Archivo Jacobo de Diego del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), entre las notas manuscritas del investigador bonaerense, en fichas o anotaciones de los años '60, se mencionaba, con referencia al conocido periódico paranaense *La Acción*, el estreno de *Los derechos de la salud* por la compañía de Enrique Arellano-Ángela Tesada.

Esta compañía tenía entre sus intérpretes integrantes, entre otros, a Herminia Mancini, José Gómez, Enrique de Rosas, entonces de 21 años, y a un niño apellidado Ramírez, según la edición del 9 de septiembre de 1914 de ese diario. Mancini aparece en una hermosa foto con Pablo Podestá en *Jesús Nazareno* (1902) del rosarino Enrique García Velloso, en el tomo segundo de la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, también reproducida en la biografía dedicada a Pablo Podestá de *La Otra Butaca* -Nº 2, agosto de 2011.

Siguiendo la cronología de estrenos de Tello (2021) se puede notar cierta sincronidad o relación —no simultaneidad— del sistema teatral rosarino, respecto a la que se puede o ha podido reconstruirse de la actividad en Paraná.

La repetición de repertorios, nombres de compañías visitantes y tendencias estéticas, sugieren la pertinencia a considerar un “circuito” y campos teatrales regionales en comunicación y mutuos conocimientos.

María Gámez-Arellano daría lugar dos años antes a la compañía profesional de José Gómez-Arellano. En 1912 ya estrenan en Rosario la misma pieza de Florencio Sánchez (*Los derechos de la salud*) junto a textos de Gregorio de Laferrere (*Locos de verano*), de Alejandro Berruti (*Cosas de la vida*) y de otros dramaturgos contemporáneos.

El drama se había dado a conocer en 1907 primero en Montevideo por la compañía María Gámez-José Tallaví y luego, unas dos semanas más tarde, en Buenos Aires. Presumiblemente, la compañía reunía actores y actrices uruguayos y argentinos.

En la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, vol. 2, se menciona a los primeros actores y se hace presente en una fotografía Enrique Arellano, interviniendo en la pieza *Marco Severi* (1905) de Roberto J. Payró, junto a Arturo y Blanca Podestá, “la rubia cantora” como la llamó un matutino entrerriano varios años antes.

En página anterior, una foto descubre elementos de la puesta en escena de *Canillita* en Buenos Aires. En 1911, la compañía de Arellano-Supparo ofrece en Córdoba un Homenaje a Sánchez, brindando *Barranca abajo*, *En familia*, el drama de ideas (Dubatti, 2005) titulado *La gringa* y *Los derechos de la salud*, según revela la cronología de sus estrenos en La Docta (2005, Frega, G.; Brizuela, M.; Villa, M.; Yukelson, A.), realizada por el grupo de investigadoras del Getea.

En 1912 ó 1913, Enrique Arellano ya estaba al frente de una compañía propia, y la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* registra varios estrenos suyos, de autores rioplatenses y europeos.

Destaqué en la participación de aquel Congreso del 2010, sobre la importancia del capocómico y primer actor José Gómez, pero me faltó extenderme con el conocido de Rosas. Enrique De Rosas (Buenos Aires, 14 de julio de 1888 - Ituzaingó, 20 de enero de 1948) fue un guionista, director de cine, actor y director de teatro muy popular. Era hijo de Luis Russo, inmigrante italiano proveniente de Nápoles y de Margarita Vaccaro nacida en Albania. Se escapó de su casa a los 16 años e ingresó al mundo del espectáculo trabajando en un circo.

Cuando llegó al teatro tuvo actuaciones de éxito en obras de Florencio Sánchez, *Veinticuatro horas dictador*, de Enrique García Velloso, *Madre tierra*, de Alejandro Berruti y en el plano internacional, *El Padre*, de Strindberg, o *El pato salvaje*, de Ibsen.

Considerado el cabeza de compañía más inquieto de su época, introdujo en el país autores como Luigi Pirandello (*Seis personajes en busca de un autor*, *Piénsalo*, *Jacobino*), Fernand Crommelynck (*El magnífico cornudo*), Miguel de Unamuno (*Todo un hombre*, *Raquel*), y Leonid Andréiev (*El pensamiento*).

También se destacó como director en 1929 con *Volpone*, de Ben Jonson, y en las puestas que realizó en el Teatro Nacional Cervantes de *El mercader de Venecia*, de Shakespeare, en 1944, y *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente, en 1945.

Fue un autodidacta, amigo de peregrinar, un auténtico bohemio que también exhibió sus dotes actorales en España, Italia y en incontables países sudamericanos.

Además dirigió la compañía teatral Rivera-De Rosas que fundó junto a su mujer Matilde Rivera. Juan José de Urquiza se ocupó de De Rosas en *Quién fue en el teatro nacional* (1969), de su trayectoria destacada, con la de otros trece perfiles de grandes artistas.

Volvamos ahora a Florencio Sánchez. César Aira señaló en el *Diccionario de autores latinoamericanos* (2024) que en las primeras obras de Sánchez están las mejores, y en cierto sentido es difícil contradecirlo. *La gringa* (1904) y las estrenadas en 1905: *Barranca abajo*, (“cumbre de su producción y de todo el teatro rioplatense”), *En familia* y *Los muertos*, están entre las preferidas del autor de Coronel Pringles.

Por nuestra parte en las *Obras dramáticas reunidas* de Isidoro Rossi, hemos destacado las palabras de Ure que exceden la valoración de las estructuras sanchesinas, y como Lima, subraya aquellos diálogos y hablas, de los personajes únicos en dramas, sainetes y piezas de intertexto libertario. En *¿Permanecer o irse?* mencionamos el nombre de Florencio Sánchez en distintas páginas, pero la referida a la audición radial en L.T. 14 que el elenco de la Escuela de Música y Arte Escénico realizó del drama *En familia* en marzo de 1976 no había sido aún relevada. Por las ondas del éter entrerriano también circuló pues, la palabra de Florencio. Dice Ure:

De todos los dramaturgos del Río de la Plata, es sin duda a Florencio Sánchez a quien la historia ha envuelto en las mayores brumas mitológicas. [...] Uno de los mayores experimentadores en el habla de la nueva nación: la rural, el lunfardo, el castellano corriente y el castellano teatral culto. (En Meresman, 2024.)

Y agrega: “Pruebas que tratan de buscar en el sonido de las palabras los complejos armónicos donde se oye lo dramático...”

En el mentado encuentro con Félix Lima, Florencio Sánchez pide una soda y acepta “su papel revolucionario en 1893”, aunque aclaraba “fui revolucionario pero no me batí”. Esto no parece coincidir exactamente con el relevamiento exhaustivo de documentos que maneja Walter Rela en su libro sobre el *Teatro uruguayo 1808-1994*.

Pero lo impresionante de la instantánea en el bar, es la del Sánchez que, según el relato, “peló del cinto un drama, debajo del chaleco una comedia y del bolsillo interior del saco (el izquierdo) cuatro monólogos”. “—Vemos que usted trabaja”, le dice Lima, sorprendido. “—Pero no de “chiquilín”... — responde Florencio Sánchez al final, y se va camino a la noche.

## Referencias bibliográficas

- AA.VV., *Breve historia del teatro argentino. La época de oro*, tomo IV, Eudeba, Buenos Aires, 1963.
- AA.VV., *Quién fue en el teatro nacional*, Secretaría de Estado de Cultura y Educación, Buenos Aires, 1969.
- AIRA, CÉSAR. *Diccionario de autores latinoamericanos*, Paidós, Buenos Aires, 2024.
- DUBATTI, JORGE. *El teatro sabe*, Atuel, Buenos Aires, 2005.
- DUBATTI, JORGE, *Cien años de teatro argentino*, Biblos, Buenos Aires, 2012.
- HERNÁNDEZ, FAUSTO, *Obra reunida*, Baltasara editora, Rosario, 2013.
- LIMA, FÉLIX, *Extraña de Buenos Aires*, Hachette/Solar, Buenos Aires, 1968.
- MERESMAN, GUILLERMO, “Entre Ríos (1836-1947)”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol. I*, Galerna, Buenos Aires, 2005, 177-210.
- MERESMAN, GUILLERMO, “Entre Ríos (1948-1976)”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol. II*, Galerna, Buenos Aires, 2007, 137-168.
- MERESMAN, GUILLERMO, “Florencio en Entre Ríos”, en *Actas de las II Jornadas de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires, AINCRIT, 2010a.
- MERESMAN, GUILLERMO, “Postales del Centenario”. *El Diario*, Paraná, 8 de julio, 2010b, s/p.
- MERESMAN, GUILLERMO, “El príncipe del teatro argentino”, en Sikora, Marina y Martín Rodríguez (eds.) *Representaciones y acontecimientos*, Galerna, Buenos Aires, 2013.
- MERESMAN, GUILLERMO, “Tesoros del Fondo de Diego del INET para la historia del teatro en Entre Ríos”, en *XXX Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano*, Buenos Aires, 2018, pp. 1-9.
- MERESMAN, GUILLERMO, “Alberto Novión en Entre Ríos”. *Escritos sobre teatro entrerriano*, Paraná, Editorial de Entre Ríos, 2020a, pp. 21- 39.
- MERESMAN, GUILLERMO, *Entre ríos y teatros. Estudios sobre artes escénicas, historia y teoría teatral de una provincia del litoral argentino*, Paraná, Azogue Libros, 2020b.
- MERESMAN, GUILLERMO, *¿Permanecer o irse? Algunos territorios e identidades en el teatro del litoral*, Paraná, Azogue Libros, 2024.



- PELLETTIERI, OSVALDO, *Cien años de teatro argentino*, Galerna, Buenos Aires, 1990.
- PELLETTIERI, OSVALDO Y ROGER MIRZA, (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998.
- PELLETTIERI, OSVALDO, (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol II*, Galerna, Buenos Aires, 2002.
- PELLETTIERI, OSVALDO, (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol I*, Galerna, Buenos Aires, 2005.
- PELLETTIERI, OSVALDO, (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol. II*, Galerna, Buenos Aires, 2007.
- RELA, WALTER, *Teatro uruguayo. 1808-1994*, Montevideo, Academia Uruguaya de Letras, 1994.
- ROSSI, ISIDORO, *Obras dramáticas reunidas*, compilación y estudio preliminar de Guillermo Meresman, Paraná, Azogue Libros, 2024.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Teatro*, Sopena, Buenos Aires, 1964.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *En familia y Barranca abajo*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980.
- TELLO, CLIDE, *Historia del teatro en Rosario. 1900/1959*, UNR, Rosario, 2021.
- VIDAL, DANIEL, *Florencio Sánchez y el anarquismo*, De la banda oriental / UNR, Montevideo, 2010.

### Fuentes

- Revista *Florencio*, año 6, número 24, diciembre de 2010, Argentores, Buenos Aires.
- Revista *La otra butaca*, año 3, número 7, abril de 2013, Entre Ríos.

## LA PRESENCIA DE FLORENCIO SÁNCHEZ EN LAS COLECCIONES DEL INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS DE TEATRO - INET

Laura Mogliani  
INET  
[lmogliani@hotmail.com](mailto:lmogliani@hotmail.com)

La obra dramática de Florencio Sánchez, a partir de su consagración como autor teatral con el estreno de *M'hijo el doctor* en 1903 y especialmente con el estreno de *Barranca abajo* en 1905, ocupó el lugar central del campo teatral argentino. Su textualidad se convirtió en un modelo que generó la creación de otros textos, por lo que constituyó en torno suyo un sistema.<sup>1</sup> Este sistema tuvo la particularidad de ser valorado por todas las instituciones legitimadoras y miembros del campo teatral (tanto crítica como público, autores, actores, etc.) por lo que llegó a ser dominante con gran rapidez, y sumamente productivo. Así, numerosos autores escribieron sus obras siguiendo su modelo, los que se incluyen por esto en el denominado por Osvaldo Pellettieri (2002, pp. 378-389) "Sistema Teatral de Florencio Sánchez". Entre otros, forman parte de este sistema los textos de autores como Roberto J. Payró, los de la primera época de Armando Discépolo, Pedro E. Pico, Vicente Martínez Cuitiño y Rodolfo González Pacheco.

La dramaturgia de Florencio Sánchez (Pellettieri, 1987, 1992) se caracterizó por la tensión entre dos principios constructivos: los del romanticismo tardío y los del realismo-naturalismo. Con respecto al primero, el romanticismo tardío era la vertiente vigente en nuestro teatro desde fines del siglo XIX. Estaba compuesto por dos variantes, el melodrama social y el nativismo. La primera de estas era de carácter melodramático, mientras la segunda, compartía con la primera la intriga sentimental, pero estaba modulada por el costumbrismo y la comicidad. Ambos géneros se basaban en una concepción lúdica del teatro, como entretenimiento social (Pellettieri, 2002, pp. 163-166), concepción que Sánchez cuestionó y buscó superar desde su teoría y su práctica teatral, concretando una reversión total del modelo nativista, llevando a esta poética a evolucionar concretando su tercera y última fase y generando un sistema nuevo (Mogliani, 2015).

En cambio, el naturalismo<sup>2</sup> constituye la innovación aportada por Sánchez al teatro a partir de su productiva apropiación del estímulo externo del teatro naturalista europeo. El naturalismo es una tendencia estética que pretende dar un testimonio de la realidad social, especialmente del enfrentamiento del hombre con su contexto histórico social. Este movimiento artístico preconizaba la reproducción total de una realidad no estilizada o embellecida. El naturalismo llegó tardíamente al teatro, proveniente de la novela. Esta se destaca por la profundización psicológica de los personajes y la minuciosa documentación de la vida cotidiana y descripción del ambiente. Esta importancia asignada al ambiente en toda la estética naturalista se basaba en las teorías del filósofo e historiador Hippolyte Taine (1828-1893), que consideraba que las creaciones humanas dependían de un modo principal de los factores de la raza, del medio ambiente y de la época. La psicología y las acciones de los hombres son productos del medio social en el que se halla inmerso, que las determinan. En correlación con esto, esta corriente concedía gran importancia a las teorías de las leyes de la herencia, así como en la correlación entre las ciencias humanas y naturales, característica del positivismo.

Emile Zola, el principal impulsor del naturalismo francés, en su texto *El naturalismo en el teatro* postulaba

---

1 Un sistema teatral (Pellettieri, 1992) es un texto o conjunto de textos modelo que producen otros textos en un período determinado de tiempo. Es una fuerte textualidad que, con sus modelos propios y a partir de cambios y rupturas, va evolucionando en el tiempo. Estos cambios se explican a nivel formal (interno) y a nivel contextual (debido a sus contactos con la serie social y a su apertura a nuevos públicos).

2 Para esta breve síntesis de la estética realista-naturalista seguimos los trabajos de Patrice Pavis (1998, pp. 311-313; pp. 380-383); César Oliva y Francisco Torres Monreal (1994, pp. 309-341) y Eduard Braun (1986, pp. 29-45).

la necesidad de un teatro que represente de manera verosímil la realidad cotidiana, desterrando del teatro los convencionalismos, en especial a nivel de la puesta en escena (decorados pintados, vestuarios fastuosos, entonación declamatoria). Además, sus personajes debían ser “individualizados, actuantes bajo el imperio de las influencias que los rodean, viviendo nuestra vida en el escenario”, “personajes de carne y hueso, que lleven con ellos el aire que respiran” (Oliva, 1994, p. 340). Su teatro cuestionaba la moral burguesa y sus comportamientos sociales, expresando su indignación moral respecto a las condiciones sociales predominantes. Zola había aplicado su teoría naturalista a la novela con anterioridad, por lo que sus obras teatrales fueron adaptaciones de ellas, como *Teresa Raquin* (1873) y *La Taberna* (1879). El naturalismo recién llegará a la escena gracias a la labor de André Antoine en el Théâtre Libre de París en 1887.

Por lo tanto, la adopción de los recursos del naturalismo por Florencio Sánchez aportaron un profundo cambio al teatro argentino de principios de siglo. Por esta razón, su dramaturgia fue considerada como superadora del pasado teatral argentino, especialmente por su intención de concretar un teatro de tesis social, en contraposición con el teatro considerado como mero entretenimiento. Los elementos naturalistas de la dramaturgia de Florencio Sánchez, entre otros, son la observación y descripción minuciosa del ambiente, el mostrar la presión de este ambiente sobre el individuo, la concepción de la existencia de una fatalidad que domina a los personajes, la primacía en algunos momentos del discurso narrativo por sobre la acción teatral por la necesidad de explicar y clarificar la tesis social que sustenta la obra, y especialmente la organización de todo su desarrollo dramático en pos de la comprobación de una tesis social.

Para realizar un estudio semántico de las obras de Sánchez es necesario incluirlas en un estudio más amplio de las obras y la ideología del autor. Es sumamente complejo intentar trazar el mapa conceptual de la ideología de Sánchez, ya que en él concurren elementos disímiles y hasta contradictorios. Por un lado, en 1897 participó en la sublevación de Aparicio Saravia, caudillo blanco representante del ruralismo tradicional uruguayo. Con posterioridad, ese mismo año se afilió al Centro Internacional de Estudios Sociales, institución anarquista en la que Sánchez dictaba conferencias de crítica social. En el año 1902, fue despedido del diario *La República*, de Rosario, por hacer causa común con los obreros durante una huelga gráfica.

Por otra parte, en sus textos *Cartas de un flojo* (1900) y *El caudillaje criminal en Sudamérica* (1903) (Sánchez, 1941, pp. 601-613) impugna el pasado americano signado por la barbarie, a lo que opone las pautas progresistas y racionales de la civilización. David Viñas (1980) interpreta esto como la adopción por parte de Sánchez de la concepción liberal sustentada en la antítesis sarmientina civilización-barbarie, e identifica tanto a estas obras como a su dramaturgia con la visión del mundo del liberalismo argentino, a la que adhería la clase dominante en las primeras décadas del siglo. Por esto, Viñas considera que en *M'hijo el doctor* se produce una transposición dramática de la antinomia civilización-barbarie, en la que se enfrentan en Julio y Olegario, la razón contra el instinto, la cultura contra el conocimiento empírico, la cordialidad con el respeto al padre, la cultura urbana a las tradiciones del campo. También considera Viñas como una continuidad ideológica la división que establece Sánchez en *El teatro nacional* entre el teatro “moreirista” y su propia obra. Ahora bien, cómo se explica este proceso de Sánchez, que transita por el partido blanco, el anarquismo y el liberalismo. Viñas lo adjudica a su supeditación concreta a la oligarquía liberal, a partir de su inserción laboral en el periodismo, que respondía a estos intereses. Por esto es que Viñas considera a Sánchez como un “comentador dramático de las pautas ideológicas propuestas por el liberalismo” (1980, p. 27) que oscila entre un revolucionarismo abstracto y una ratificación de la ideología oficial.

Consideramos apropiado para dilucidar cual era la intención ideológica de Florencio Sánchez

profundizar en su metatexto fundamental: *El teatro nacional*, en el que concretiza su propia teoría teatral. En él condena abiertamente a la gauchesca, a la que considera “el teatro de la fechoría y el crimen, como idea y al mal gusto, como forma” especialmente por despertar los “instintos regresivos adormecidos en el alma popular” y valora al nativismo: “Martiniano Leguizamón, este último con su pintoresca *Calandria*, hicieron obra sana y honesta llevando un poco de verdad y poesía al teatro gaucho. A ellos debemos agradecerles la muerte de Moreira, de Cuello, de Hormiga Negra (Sánchez, 1941, p. 622).

Sánchez expone su propia visión del desarrollo histórico del teatro nacional, valorando sus expresiones “verídicas” y condenando las que no lo eran. Postula a su propia obra como modelo de este teatro naturalista que propugnaba como única forma válida, a tal punto que considera que luego del estreno de su primer obra recién se comenzó a hacer teatro. Establece un antes y un después en la historia del teatro nacional a partir de ese hecho, en especial por el cambio en los gustos del público y de la modalidad de escritura de los autores. Por lo tanto, Sánchez advierte el lugar de hegemonía al que había alcanzado el sistema teatral instaurado en torno a su dramaturgia:

Se escribían costumbres desconocidas. Un rancho de paja y terrón por decorado, por lenguaje característico unos cuantos “canejos” y “ahijunas” cuando no expresiones de la jerga lunfarda porteña, con pasiones y sentimientos de importación teatral.

Con estos elementos se fabricaba una obra nacional. El público, a falta de cosa mejor y más verídica, amparaba y protegía esos bodrios con estimulante complacencia.

M’hijo el dotor, reflejando costumbres vívidas produjo una revolución. Su éxito estrepitoso se debe a la verdad y sinceridad con que fué escrita la obra. El público lo comprendió así y compensó mi labor con las ovaciones más grandes que haya recibido en mi carrera artística [...] El público no toleró más paisanos declamadores ni más costumbres falsificadas. Denme verdad como ésa y la aplaudiré.

Se escribió muy poco teatro más en ese género. Se empezó entonces a hacer teatro; ideas o teatro, formaron mayor o menor éxito, pero con positiva probidad artística. (Sánchez, 1941, pp. 623-624)

Más allá de la tan cuestionada coherencia ideológica de Sánchez, lo que es evidente es su identificación con la poética del naturalismo, con la búsqueda de una representación veraz y de un teatro reflexivo, que supere el mero entretenimiento popular. Consideramos que este es el gran legado de Sánchez al teatro argentino, y que al convertirse su textualidad en el sistema dominante, esta intención crítica signó nuestro teatro.

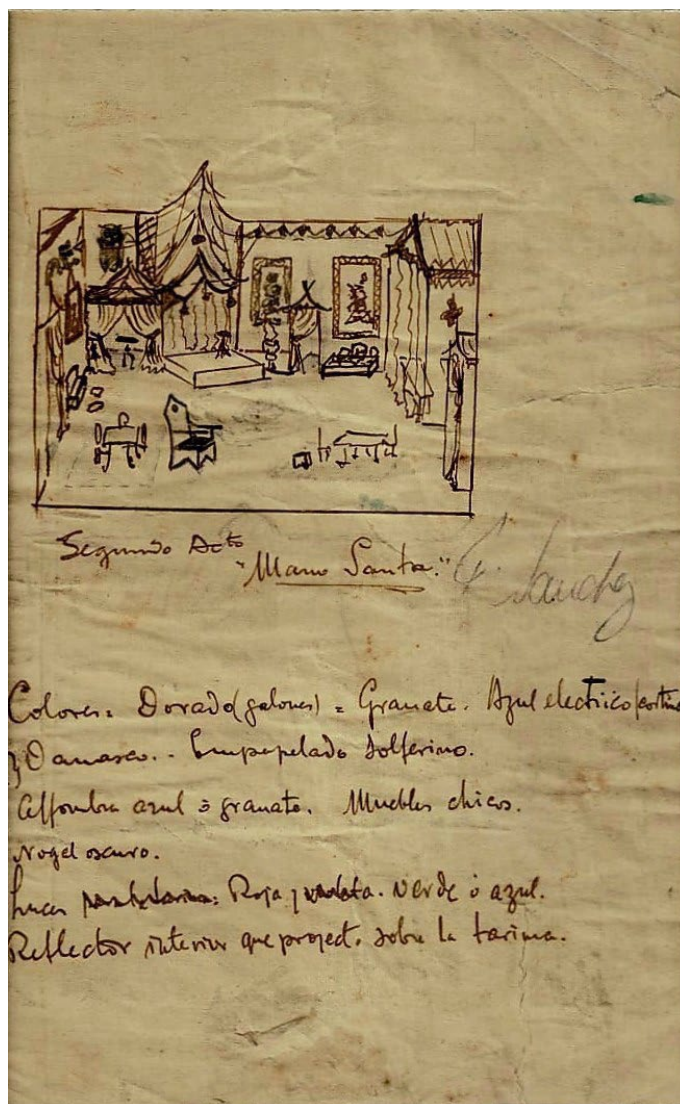
Esta centralidad de la obra de Florencio Sánchez en el teatro argentino tiene como consecuencia una nutrida presencia de la figura del dramaturgo en las diferentes colecciones del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Para difundir este acervo en este Congreso Internacional realizado en su homenaje, entre los investigadores especializados en este dramaturgo, con la idea de que puedan continuar o amplificar sus estudios sobre esta relevante figura, vamos a hacer un relevamiento de los elementos más destacados con los que contamos en el INET sobre Florencio Sánchez.

Si comenzamos por la Biblioteca “José Marial”, podemos encontrar numerosas obras dramáticas publicadas, así como gran cantidad de ensayos y estudios sobre su dramaturgia, que comprenden un estante completo dedicado a su figura. Una de las últimas donaciones que enriqueció nuestra Biblioteca, la de la Librería Salort, incluyó en su acervo también varias obras de nuestro autor. Además de las publicaciones, también encontramos en la Biblioteca textos mecanografiados, como los libretos de la donación de la compañía de Blanca Podestá y Alberto Ballerini de obras que pusieron en escena de este autor, como *M’hijo el dotor*, *Nuestros hijos* y *Los muertos*, esta última con numerosas marcas y tachaduras en lápiz, indicaciones de la adaptación del texto para su puesta en escena. Además, podemos encontrar una copia anillada del libro de Ignacio Rosso *Anatomía de un genio. Florencio Sánchez*, dedicado a Osvaldo Calatayud, quien fuera director del INET. Luego este libro fue publicado en Uruguay en 1988.





acto de la obra *Manosanta* de puño y letra del autor; un documento del gobierno uruguayo en el que es nombrado como Comisionado Especial para la Exposición Artística de Roma y el Menú que se ofrece en la despedida que le hacen ante su viaje a Europa. Esta caja contiene a su vez varios sobres temáticos, como reproducciones de retratos, de fotos personales de Sánchez y de sus familiares, como la fotografía de Florencio Sánchez y su esposa Catalina, y detrás Isabel Sánchez, prima del dramaturgo, fotografía tomada por Luis Doello Jurado en Banfield. Incluye también imágenes de la repatriación de sus restos; otro sobre con caricaturas, dibujos, e imágenes de esculturas y monumentos dedicados a su figura; programas teatrales de sus obras, tanto originales como reproducciones; imágenes de maquetas de teatros donde estrenó obras. También hay un sobre dedicado a personalidades relacionadas a él, un sobre con fotos de puestas en escena de Florencio Sánchez y recortes periodísticos.



Boceto escenográfico con acotaciones manuscritas de puño y letra de Florencio Sánchez. Corresponde al segundo acto de la obra *Mano Santa*. Archivo Documental Histórico INET.

Los documentos originales más valiosos sobre Florencio Sánchez se encuentran en la Sección Manuscritos del Archivo Documental Histórico. Contamos con el manuscrito original de la Escena IV del segundo acto de *Los Acosados* (c.1905), con la firma autógrafa de su autor en la última página, que por su importancia forma parte del Fondo Tesoro del INET. También podemos encontrar 3 carillas manuscritas de borradores de la obra *Nuestros Hijos*, escritas de puño y letra por Florencio Sánchez.



Manuscrito original de la Escena IV del segundo acto de *Los Acosados* (c.1905). Primera y última hoja con la firma autógrafa de su autor. Archivo Documental Histórico INET.

También contamos con la reproducción de una nota de autorización a la compañía de Pablo Podestá para presentar la obra *Los muertos*, firmada por Florencio Sánchez en diciembre de 1906. Luego pasamos a los manuscritos de las obras de Florencio Sánchez, copiados por diferentes plumas, no de su puño y letra, como el manuscrito del Monólogo *La de anoche*, que tiene el sello de pertenecer al Archivo Dramático de Tomás Pardo. Luego tenemos el manuscrito del segundo acto de *Nuestros Hijos*.

Por último, y no menos importante, el manuscrito de *¡Ladrones!*, compuesta por dos escenas denominadas "Pilletes" y "Canillita", perteneciente a la actriz Themis Maestrini, publicado por Eva Golluscio de Montoya, en su libro, *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910)*, editado por Girol Books en 1996. Themis Maestrini, autora de la versión manuscrita, era una actriz aficionada del Centro Internacional de Estudios Sociales de Montevideo, cuyo elenco filodramático estrenó la pieza en 1897. El personaje de Canillita y su grupo de amigos ya aparecen en esta pieza y serán desarrollados en piezas posteriores del mismo autor, *Canillita* de Rosario (1902) y *Canillita* de Buenos Aires (1904).

En la colección de guiones teatrales, el acervo del INET cuenta con más manuscritos de las obras de Sánchez, como el manuscrito de *Moneda Falsa* perteneciente al Archivo Ballerini, y los dos cuadernillos manuscritos con el acto I y el acto II de *Los Muertos*, obra de la que también existe un guion mecanografiado encuadernado, en cuyo reparto figuran Pablo Podestá, Olinda Bozán y Francisco Ducasse, entre otros.

De los manuscritos mencionados, varios se han digitalizado en el marco del proyecto "Las compañías teatrales argentinas de los Podestá (1886-1910) y el Archivo Manuscritos del INET. Digitalización, puesta en valor y acceso a sus textos teatrales", proyecto realizado en el marco de la Convocatoria CONICET-MUSEOS entre 2022 y 2023, con la dirección de la investigadora Lía Noguera. En el sitio web que diseñó el proyecto y se encuentra online<sup>3</sup>, se pueden encontrar los manuscritos digitalizados, un estudio sobre las obras teatrales, las biografías de sus autores, una línea de tiempo que las incluye, información sobre las compañías que llevaron esas obra a escena, etc. Los manuscritos digitalizados son el Acto II, Escena IV de *Los acosados*, manuscrito firmado por Sánchez (1909), *¡Ladrones!/Pilletes*, (la

3 Para consultar este sitio web véase <https://proyectoconicetinet.wixsite.com/proyectoconicet>

versión de Themis Maestrini de 1897), *La de anoche* (1907), el Acto II de *Nuestros Hijos* (1907), y *Barranca abajo*, libreto de la donación Podestá Ballerini (1910).



**Caricatura original de Florencio Sánchez realizada por Sixto, INET 150577.**

Dentro del Archivo Documental, se encuentra el Fondo Jacobo de Diego, que está compuesto por el material donado por el periodista, crítico e investigador Jacobo de Diego (1908-1993), archivo que fue conformado entre los años 1928 y 1993, y donado al INET entre 1992 y 1994. En ese marco, Jacobo de Diego ha realizado una extensa labor de investigación sobre la figura de Florencio Sánchez. Por ejemplo, publicó en la sección Teatro de la Revista *Entérese* N°5, de julio de 1969, el artículo “Florencio Sánchez fue anarquista”, artículo que recopila hechos y documentos para afirmar la adhesión de Florencio Sánchez al anarquismo. Incluye imágenes de una caricatura y una carta manuscrita de Florencio Sánchez. También establece relaciones entre la obra de Sánchez y de otros dramaturgos, como en la conferencia que dicta sobre la obra del dramaturgo, director y actor italiano Dario Niccodemi, donde aborda la influencia de Florencio Sánchez en su obra: estableciendo la relación entre *Los derechos de la salud*, de Florencio Sánchez (1907) y *La Sombra* de Niccodemi (1915). O como en su investigación sobre Ezequiel Soria, donde recopila documentos que dan cuenta del estreno de *M'hijo el doctor*, dirigida por Ezequiel Soria.

Lo más destacado de la producción de Jacobo de Diego sobre Florencio Sánchez es su ensayo inédito “Nuevas aproximaciones a la obra de Florencio Sánchez”, trabajo con el que obtuvo el Segundo Premio otorgado por la Academia de Letras de Uruguay en conmemoración de los centenarios del nacimiento de Florencio Sánchez, Julio Herrera y Reissig y María Eugenia Vaz Ferreira en 1976. En el Fondo tenemos una copia completa escrita en el reverso de hojas del Boletín de Argentores y de impresos de Julieta Sociedad Anónima. Contiene recortes pegados, dobles y correcciones manuscritas. Este exhaustivo estudio está conformado por una introducción, en la que de Diego hace un relevamiento bibliográfico sobre Florencio Sánchez, ante el que presenta su trabajo como novedoso, por el propósito abarcador que lo guía, y como original por los aportes que hace. Plantea una denominada “Cronología



inconformista y polémica”: una cronología de la vida y obra de Florencio Sánchez (1875-1911), que incorpora los principales hechos de la actividad política, cultural, periodística y escénica en ambas márgenes del Río de la Plata. Su segunda parte es la “Aproximación histórica”, en la que aborda los orígenes del teatro rioplatense, con temas, autores e intérpretes comunes a ambas márgenes del Río de la Plata, anteriores a los Podestá; la aparición del tema gauchesco en teatro; la polémica sobre el teatro gauchesco y la posición ante éste de Florencio Sánchez.

Su tercera parte es la “Aproximación Ideológica”, en la que realiza una caracterización ideológica de Florencio Sánchez, estableciendo que perteneció a la masonería y al anarquismo, dado que actuó en las huelgas obreras de 1901 en Rosario, trabajó en el diario *La República*, e ingresó al Centro Internacional de Estudios Sociales. Afirma que no tuvo influencia modernista, pero sí tuvo influencia romántica. La cuarta parte es la “Aproximación Temática”, en la que desarrolla la continuidad del proceso ideológico y cultural rioplatense; la búsqueda de influencias foráneas en la obra de Florencio Sánchez; su aproximación a textos del realismo, naturalismo y verismo, así como las influencias nativas, de los autores Santiago Maciel, Eduardo Acevedo Díaz y Eugenio Cambaceres. Su quinta parte es la “Aproximación Poética”, donde plantea que la vida y obra de Florencio Sánchez ha sido motivo de inspiración para distintos escritores, tanto dramaturgos (como la obra dramática *Pasión de Florencio Sánchez* (1955), de Wilfredo Jiménez), como para un nutrido conjunto de poetas (entre 1900 y 1970) cuyos poemas recopila este artículo y hasta una propaganda para cigarrillos Siglo XX.

Su sexta parte es la “Aproximación Iconográfica”, en la que con el fin de reconstruir cómo era físicamente Florencio Sánchez, releva fotografías y caricaturas publicadas de su figura, así como las descripciones que hacen sus biógrafos de su fisonomía y las cuatro esculturas existentes del dramaturgo. Plantea que las caricaturas crearon un estereotipo caricaturesco que desmienten las fotografías y que influenciaron a quienes lo recuerdan. Su séptima y última parte es el “Apéndice”, integrado por cinco documentos de ó sobre Florencio Sánchez, que analiza y cita en forma completa, y culmina con la correspondiente Bibliografía. A este ensayo de gran envergadura se suman en el Fondo versiones previas y sobre todo conferencias que dictó y artículos que publicó posteriormente, presentando fragmentos de este trabajo inédito.

Para culminar este relevamiento de la presencia de Sánchez en las colecciones del INET, en el Área Bienes Culturales, que constituía el Museo del Teatro, nos encontramos con dos imágenes, la reproducción de la fotografía de Florencio Sánchez y la caricatura original realizada por Sixto, expuesta en la actualidad en la escalera del INET.

Así recorrimos las colecciones del INET, y aunque de ninguna manera fue un relevamiento exhaustivo, advertimos la notable presencia de la figura de Florencio Sánchez en ellas, en correlación a su importancia en la dramaturgia nacional.

### Referencias bibliográficas

- BRAUN, EDWARD, *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires, Galerna, 1986, pp. 29-45.
- GOLLUSCIDE MONTTOYA, EVA, *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910)*, Ottawa, Girol Books, 1996.
- MOGLIANI, LAURA, *Nativismo y Costumbrismo en el Teatro Argentino*. Buenos Aires, Canay, 2015.
- OLIVA, CÉSAR Y FRANCISCO TORRES MONREAL, “Naturalismo frente a realismo”, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Editorial Cátedra, 1994, pp. 309-341.
- PAVIS, PATRICE, *Diccionario de Teatro*. Barcelona, Paidós, 1998.
- PELLETTIERI, OSVALDO, “La primera época del teatro de Armando Discépolo (1910-1923)”. *Obra Dramática. Volumen I*, Buenos Aires, Eudeba, 1987, pp. 23-71.

- PELLETTIERI, OSVALDO, (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*, Buenos Aires, Galerna / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- PELLETTIERI, OSVALDO, “Modelo de periodización del teatro argentino”. *Teatro y Teatristas*, Buenos Aires, Galerna / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1992, pp. 69-82.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, “El caudillaje criminal en Sudamérica”, “El teatro nacional”. *Teatro Completo*, prólogo y notas de Dardo Cúneo, Buenos Aires, Claridad, 1941, pp. 601-613, pp. 620-624.
- VINAS, DAVID, “Introducción”, *M'hijo el doctor*, Buenos Aires, Huemul, 1980, pp. 5-35.

# INCONSISTENCIAS DEL VOSEO EN OBRAS DE FLORENCIO SÁNCHEZ

Marcos Montes Welch  
Universidad del Salvador (USAL)  
[marcosmonteswelch@gmail.com](mailto:marcosmonteswelch@gmail.com)

Las obras del dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez (1875-1919) han logrado transformarse en verdaderos clásicos del teatro rioplatense. Desde sus primeros estrenos a comienzos del siglo XX, varios de sus títulos se repiten en las carteleras, tanto en versiones originales como en adaptaciones o puestas en escena inspiradas en ellas. La corrupción de valores dentro de las familias o determinados entornos sociales —tema que lo caracteriza y le es muy caro— sigue representando a las preguntas y a las necesidades expresivas de muchos artistas. Por citar el caso más reciente, a fines de 2025, el Complejo Teatral de Buenos Aires produjo *Ateneo para una familia*, en versión de Marcelo Mininno, basado en *En familia*.

Es tarea del adaptador, del versionador o, a veces, simplemente de los elencos interesados en llevar adelante una puesta de este autor, la de adecuar el lenguaje utilizado por Sánchez a la época en que se llevarán a cabo las representaciones, toda vez que no se quiera reproducir el texto en forma fiel. En esas circunstancias, la cuestión de los pronombres y ciertas conjugaciones verbales proponen dificultades que se deben sortear. Frecuentemente, se llega a un acuerdo colectivo en el que se pugna por volver el lenguaje lo más corriente posible para el espectador del momento, que no proponga dificultades al oído y que permita así concentrarse en el devenir del drama.

Este proceso, común a la mayoría de los clásicos —y de muy difícil ejecución cuando las versiones originales son en verso—, suma una dificultad en el caso de Sánchez: la notoria vacilación en el uso de ciertos pronombres y conjugaciones verbales. Dicha característica de sus textos ha dado pie a conjeturas e hipótesis, reiteradas en el tiempo, acerca de las causas de esa llamativa redacción. Si bien algunos críticos se refirieron al tema en notas o artículos periodísticos, recién en 1968, María Isabel de Gregorio de Mac propuso un estudio académico sobre esta peculiaridad en un trabajo llamado “Alternancia de vos y tú en las obras de Florencio Sánchez”, acta de una conferencia suya, que fue publicado por la Universidad del Sur.

A casi sesenta años de esa publicación, y a ciento veinte de los estrenos de las obras *En familia*, *Nuestros hijos* y *Barranca abajo*, este estudio propone un repaso, al día de hoy, sobre la vigencia de estas temáticas; sobre el marco social y académico que interesa al voseo y al tuteo en la zona rioplatense; sobre las causas lingüísticas que podrían condicionar estas alternancias observadas por de Gregorio de Mac; y formula una posible razón para justificar estas vacilaciones.

El material de consulta y trabajo son los textos originales de Sánchez, el ya citado artículo de de Gregorio de Mac, estudios contemporáneos de académicos argentinos interesados en el voseo y fuentes bibliográficas de autoridades en la lengua española como Andrés Bello y otros, además de extractos normativos del Diccionario o el Manual de Gramática de la Real Academia Española (RAE) y de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE).

## El voseo argentino

Si bien el voseo es un registro clara e indiscutiblemente común en la República Argentina, algunas de sus formas verbales han caído en desuso. En referencia al teatro, fue de notar que, recientemente, en una versión porteña de *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrère (1867-1913),<sup>1</sup> las actrices

---

<sup>1</sup> Gregorio de Laferrère comparte época, preocupaciones artísticas y habilidad para los diálogos con Sánchez, por eso se lo trae como ejemplo.

reemplazaron en sus textos las formas agudas del subjuntivo por las graves —consideradas hoy día de mejor gusto y extendidas en el uso—. Así, quedaron de lado las jugosas frases: “¡No me hagás reír, infeliz!”, “¡Ya te he dicho que no quiero que te pongás mis botines!”, y “¡Cuidado, no lo movás!”. Se oyeron, entonces, los delicados “No me *hagas* reír, infeliz”, “Ya te he dicho que no quiero que te *pongas* mis botines”, y hasta se recurrió a la forma diptongada para lograr el más modoso “Cuidado, no lo *muevas*”.

Si bien “en la Argentina, el *vos* ha crecido diatópica y diastráticamente y se ha constituido en la forma de tratamiento casi exclusiva para la confianza, intimidad o solidaridad” (Carricaburo, 2013, p. 133), sigue dominando cierto prejuicio: algunas formas suenan “groseras” y su recurso o prescindencia pueden dar indicaciones de clase social más alta o más baja. Esta resistencia a su uso pleno, lo sabemos, no es nueva en absoluto:

El voseo como fenómeno lingüístico en expansión ofrece resistencia desde los comienzos del siglo XIX. La forma *tú* aparece asociada a la corrección, de la mano de las prescripciones normativas. Fontanella (1971) recoge una serie de descripciones referidas al uso del voseo en las primeras décadas del siglo XIX en Buenos Aires: vulgar, incorrecto, feo; restringido al habla de los sectores populares. Sin embargo, más allá de las evaluaciones, la forma *vos* se expande, como la propia autora cita a partir de la exploración de corpus de la época correspondientes a textos producidos por miembros de la élite bonaerense no rosista. Durante el transcurso del siglo XX, se observa una retracción paulatina de la forma *tú* que va cediendo espacio lentamente hasta la consagración del voseo pleno como se registra en la actualidad. Sin embargo, más allá de la aprobación de los hablantes, tal como observa Rizzi (2004), esta forma tuvo que esperar hasta 1982 para integrar la descripción estandarizada del español de la Argentina por parte de la Academia Argentina de Letras (Speranza, 2019, pp. 200-201).

Más arriba hemos citado a Norma Carricaburo, y volveremos a hacerlo, ya que su preocupación por el tema demuestra hasta qué punto interesó a los miembros de la Academia Argentina de Letras (AAL) este asunto:

A pesar de la resistencia académica a la aceptación del uso voseante en la norma culta, finalmente la Academia Argentina de Letras terminó aceptándolo. El 9 de septiembre de 1982 se produce un Acuerdo, en la reunión 750<sup>a</sup>, por el cual “se sugiere a la Corporación de Madrid la conveniencia de incluir en la próxima edición de su *Diccionario* la siguiente nueva acepción del artículo *vos*: *Argent. Fam.* Pronombre personal de segunda persona singular que cumple la función de sujeto, vocativo y término de complemento. Su paradigma verbal difiere según las distintas áreas de empleo” (Academia Argentina de Letras, 1991: 303). Veintisiete años más tarde, en 2009, el voseo ya se introduce en la *Nueva gramática de la lengua española*. En esta ocasión, la Real Academia Española ha resignado el peso normativo de las gramáticas anteriores en beneficio de la pluralidad geográfica, la cantidad de hablantes y el policentrismo de las normas cultas. De este modo, junto a la flexión verbal tuteante se le abre un espacio a la voseante y de forma similar se incorpora el paradigma pronominal voseante (Carricaburo, 2013, p. 133).

La esperada aceptación y divulgación del fallo dio un marco de respeto institucional a una larga contienda social, por momentos eje de acaloradas deliberaciones. Ya desde el siglo XVII se indicaba a los escolares de la Compañía de Jesús: “No jueguen de manos ni diciéndose palabras injuriosas, ni poniéndose nombres y apodos ni llamándose de *vos* unos a otros, sino guardándose todo respeto” (Borello, 1969, p. 37). En aquella época, el hablante solía recurrir al *vos* solo para indicar su superioridad social o racial por encima del oyente.

La obstinación puede seguir recogiendo a lo largo de las décadas. Por ejemplo, en su libro *Hacia la síntesis del voseo tuteante. Notas sobre su historia y su variación* (2014), Miguel Vázquez Larruscáin (2021) afirma lo siguiente:

La constatación de estas fragmentaciones, empero, no impidió que la mayoría de los intelectuales y filólogos hispanos, así como las respectivas instituciones, llevaran a cabo una importante labor de unificación lingüística y no escatimaran esfuerzos en cuidar y conservar un estado de lengua culta común para todos los hispanohablantes. En este afán de unificación lingüística destaca sin duda el nombre de Andrés Bello, quien no dudaría en adoptar posturas eminentemente puristas, al aconsejar tanto el uso universal de “vosotros”, aunque careciera de apoyo en el habla vernácula americana, como la supresión de “vos”, llevado por el mismo celo de mantener una lengua culta estable y fija, tanto en la escritura como en la oralidad más cuidada. (p. 43)

Para rescatar las palabras reales del gran filólogo, no tenemos más que recurrir a su afamado *Gramática de la lengua castellana*, donde exhorta a un claro hispanismo:

El *vos* de que se hace tanto uso en Chile en el diálogo familiar es una vulgaridad que debe evitarse, y el construirlo con el singular de los verbos, una corrupción insoportable. Las formas del verbo que se han de construir con *vos* son precisamente las mismas que se construyen con *vosotros* (Bello, 1984, p. 94).

Ya durante el siglo XX, en la República Argentina solo dos grupos sociales proponían la extensión del *tú*: los hispanistas y los maestros. Es sabido que, “hasta mediados de nuestro siglo aún se empleaba *tú* en la lengua escrita y en usos orales muy formales” (Fontanella, 1999, p. 1406). En lo personal, poseo cartas escritas por mis tías (nacidas en 1908 y 1914, respectivamente) en la década de 1960, en las que se trataban de *tú* una a otra, aunque vosearan en su conversación cotidiana.

Más allá del contexto social y los intercambios domésticos, era de esperar que esta tensión alcanzase a la clase ilustrada que hacía de la escritura su oficio. En 1964, la revista *Leoplán* hizo una encuesta a reconocidos escritores sobre este tema, que los acuciaba. En un importante antecedente, ya Jorge Luis Borges, en su libro *El idioma de los argentinos* (1928), se había referido al tema. El resultado de la encuesta fue casi unívoco: “la verosimilitud de los personajes aconseja el voseo en la narración; la traducción castellana debe evitarlo”, según recogió la académica Noemí Ulla en *La insurrección literaria*, libro de 1996 donde estudia la adopción del voseo en la obra de grandes autores rioplatenses.

Pero fuera de la cuestión general, educativa y de lo específico que atañía a los escritores de ficción, los dramaturgos debían también vérselas con este asunto de capital importancia. Y en el caso de su oficio, era mucho más gravitante que en el de los demás. En *Sociología del teatro argentino*, Castagnino (1963) asevera que

no hay que olvidar el problema de la comunicación desde la escena, que aparea la cuestión del lenguaje. Ante ella, el teatro argentino se debate socialmente, pues el conflicto lingüístico entre un presunto idioma local y el castellano asume en la literatura dramática criolla carácter de callejón sin salida. (p. 187)

De este modo, el teatro es punta de lanza dentro de las artes de la escritura, su compromiso con el lenguaje real es ineludible e irrenunciable, y a los avatares del modo en que esto se refleja en las obras se abocan las observaciones sobre el trabajo de Sánchez.

### **El estudio de María Isabel de Gregorio de Mac**

Egresada de la Universidad Nacional del Litoral, esta profesora e investigadora hizo dos publicaciones que se refieren al tema tratado: el libro *El voseo en la literatura argentina* (1967) y el artículo “Alternancia de vos y tú en el teatro de Florencio Sánchez”, como acta de la Quinta Asamblea Interuniversitaria de Filología y Literaturas Hispánicas, en 1968, llevada a cabo por la Universidad Nacional del Sur.

El lingüista Juan Miguel Lope Blanch (1927-2002) reseñó su libro y apuntó lo siguiente:

Durante la segunda etapa —de organización nacional y de intensa inmigración de origen europeo (1852-1920)—, el voseo empieza a infiltrarse en la lengua literaria, aunque casi exclusivamente en

el género teatral, donde los dramaturgos tratan de hacer hablar a sus personajes con naturalidad, con apego a su realidad lingüística, si bien no siempre salen enteramente airosos de su empeño. De esta crítica situación es buen exponente Florencio Sánchez, en cuya obra alternan, un tanto incoherentemente, los dos tratamientos. (1968, p. 356)

Esta opinión se suma a la de Castagnino al afirmar cuánto más urgente resultaba para los autores dramáticos echar mano del voseo para lograr en los receptores (en su caso, del arte teatral) la inmediata identificación con los personajes. Luego de considerar estos asuntos en su estudio, de Gregorio de Mac publica su artículo en el que clasifica las obras de Sánchez según sus períodos y sus rasgos lingüísticos, con especial acento en el uso del voseo o tuteo. Los divide en tres grupos: en el primero, la supremacía es del voseo; en el segundo, de una mezcla de ambos; y, en el tercero, del tuteo. Elegimos aquí un ejemplo de cada grupo para desarrollar: *Barranca abajo*, *En familia* y *Nuestros hijos*.

### Voseo y tuteo en *Barranca abajo* (1905)

*Barranca abajo*, la obra estrenada por la compañía de José Podestá, en el Teatro Apolo, se erige como la pieza más representativa del autor en su período nativista y “se inserta como mostración del habla y de las actividades cotidianas de los pobladores rurales” (Mogliani, 2015, p. 58). En esta obra situada en el campo, un paisano de sensatos principios morales (Don Zoilo) se ve avasallado en su integridad ética por los avances del nuevo modelo agrícola y la falta de escrúpulos de la gente que lo rodea. Incapacitado de avenirse a circunstancias tan distantes de sus propios conceptos sobre la vida y la honradez, se quita la vida.

Entre estos personajes campestres, domina absolutamente el voseo cuando dialogan, tant la familia de Don Zoilo como los visitantes de la casa. No son perceptibles las inconsistencias en el uso. Cabe destacar que, cuando José Luis, un pretendiente, le envía una carta a una hija de Don Zoilo (Rudecinda), recurre en el papel al tuteo.

Es cosa notable de observar, sin embargo, que, cuando se pasa de la conversación a la escritura, cualquier parlante por arraigado que tenga el *vos* en sus hábitos lo reemplaza por *tú*, aun en una carta familiar de tono íntimo. (en Tiscornia, 1930, p. 127)

### Voseo y tuteo en *En familia* (1905)

Esta pieza, estrenada por la misma compañía en el mismo teatro de Buenos Aires, expone la degradación moral que sufren los integrantes de una familia cuando empiezan a atravesar penurias económicas. La corrupción, el juego clandestino, el empeño de bienes y hasta el robo se transforman en moneda corriente entre los padres y los hijos, todo atestiguado por el mayor de estos últimos, Damián, que intenta poner orden en ese descalabro general.

En cuanto al tema que atañe a este artículo, es la que más conjeturas ha despertado acerca de las alternancias entre el *vos* y el *tú*. Abundan los ejemplos en distintas escenas y distintos personajes.

Mercedes: Decime, Damián, ¿quieres, si tienes, prestarme diez pesos?

Jorge: ¡qué querés! [...] Andá vos, que no has tenido la pala en la mano, a ganarte la vida de ese modo [...] preguntale a la Sra. Acuña [...] convéncete, Damián.

Mercedes: Eres demasiado bueno tú.

Eduardo: ¡Sos un héroe!

Emilia: Ahí tenés, mamá, lo que sacas de tus cavilaciones.

Desde una consideración lingüística, se pueden señalar algunas razones que podrían justificar la elección del tuteo o del voseo en cada caso, aunque no en todos. Damián, como dijimos previamente, se propone enderezar a toda su familia. Quizá para mostrarse como un referente del modo correcto de actuar, a lo largo de la obra se dirige a todos los otros personajes usando el *tú* y sus formas verbales. La

madre, doña Mercedes, que es la que intenta conciliar a la familia, también le habla de tú a este hijo prolijo y pródigo, y a su nuera, que han venido a ayudarlos, pero vosea en el resto de la obra con sus otros hijos, particularmente cuando se exaspera o se enoja. El padre, Jorge, y otro hermano de Damián, llamado Eduardo —ninguno de los dos trabaja, por distintas razones—, alternan el *vos* y el *tú*, pero vosean mucho más que Mercedes. Y el hermano menor, Tomasito, que ya está absolutamente corrompido, nunca usa el *tú*. De esta manera, Sánchez puede haber hecho señalamientos diastáticos dentro de la misma familia. A esta visión se han opuesto varios críticos de su momento, ya que está comprobado, por ejemplo, que *M'hijo el doctor* fue escrita en solo seis días, y el apuro por entregar el manuscrito respondía a una necesidad imperiosa de dinero por parte de Sánchez:

En este sentido, es unánime el testimonio de sus contemporáneos respecto del hecho de que Sánchez jamás retocaba o corregía las escenas que, aunque a veces con premura, ya habían sido fijadas en papel. Ha escrito, por ejemplo, Roberto F. Giusti: “No busquemos en él condiciones literarias. Sánchez escribía sus obras en brevísimo tiempo, a veces en horas, al correr de la pluma, casi sin corregir ni leer lo que escribía, a veces en una prosa deficiente y burda”. (Gaddini de Armando en Sánchez, 2005, p. 21)

Esta característica rigió los años productivos del dramaturgo uruguayo. Entre 1904 y 1907, estrenó quince obras de teatro, algo desmesurado para cualquier escritor dramático, y que puede dar cuenta de ciertas desprolijidades, como la falta de corrección ulterior. A su vez, esta ingente producción es razón de su grandeza, como observa Dubatti (2005).

### Voseo y tuteo en *Nuestro hijos* (1907)

Estrenada en el teatro El Nacional por Jerónimo Podestá, esta obra parece ser la que más adeuda en forma y fondo a la influencia de los dramas modernos del noruego Henrik Ibsen. (1828-1906). Representa el período naturalista del autor uruguayo. En este texto, una familia porteña acaudalada, acomodada socialmente y partícipe de obras de caridad, se avergüenza del embarazo de una de las hijas, que no está casada. La señorita en cuestión es empujada a contraer nupcias con el muchacho al que realmente no ama ni por quien es amada. El padre de familia se convierte en la voz sensata del hogar, se compromete a ayudar a que su hija siga adelante con el embarazo pese a no estar casada, y desenmascara en su discurso la hipocresía de la alta sociedad y sus obras de beneficencia.

Hay primacía, en algunos momentos, del discurso narrativo por sobre la acción teatral, por necesidad de explicar y clarificar la tesis social que sustenta la obra, y especialmente la organización de todo su desarrollo dramático con recursos en pos de la comprobación de una tesis social (Mogliani, 2015, p. 174).

En esta característica se anclan las críticas adversas a la obra de ayer y de hoy, en ambos márgenes del Río de la Plata, que no la consideran lograda al punto de las anteriormente citadas aquí. Dubatti (2005) insiste, no obstante, en que *Nuestros hijos* debería ser recuperada y puesta en valor.

Para diferenciar el idiolecto de esta familia respecto de los personajes citados en las obras anteriores, Sánchez obliga a todos a hablar de *tú*. Esta forma, que suena forzada en todo momento, solo se relaja cuando las hermanas jóvenes —Mecha y Laura— se encuentran a solas y entonces recurren al voseo. Los padres, los amigos de la alta sociedad, la pareja comprometida, etc., en todo momento utilizan el *tú*. Respecto de los “descuidos” en la redacción y el uso de pronombres, por ejemplo, en *En familia*, no son observables en esta obra, quizá por el empeño y concentración que puso Sánchez en busca de la estructura ideológica que sostiene el conflicto. Gómez Belart y Albano (2026) sostienen, no obstante, que las llamadas *inconsistencias* en el lenguaje de Sánchez —específicamente en *M'hijo el doctor*— no son tales, sino decisiones apoyadas en convicciones de bases lingüística.

### Supervivencia de algunas formas del subjuntivo en el voseo, hoy (casi) en desuso

Retomando lo expuesto más arriba, acerca de la reciente costumbre de evitar el uso de algunas formas agudas del subjuntivo o del imperativo negativo, de clara aparición, por caso, en las obras de Laferrère (habíamos citado *Las de Barranco*), diremos que en estas obras de Sánchez solo aparecen estas conjugaciones en *Barranca abajo*. Puede ser deliberada la idea de que los personajes rurales, alejados de modas y simpatías o aversiones fonéticas, mantengan esas formas en su aislamiento geográfico. Veamos algunos ejemplos:

Rudecinda: Para que te riás todo el día. [...] No te hagás el desentendido [...] No me mirés con esos ojos.

Prudencia: No te pongás colorada. Cuando vos querás [...]

Don Zoilo: No seás comadre y respondé como la gente [...] Cuando a vos te dan una cosa, te la dan pa' que hagás de ella lo que más te cuadre.

Al día de hoy, en la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano, este modo de conjugar recibe una valoración negativa. No obstante, el *Diccionario Panhispánico de Dudas* (DPD) de la Real Academia Española afirma lo siguiente:

El paradigma verbal propio de la norma culta está constituido por formas voseantes sin diptongo en el presente de indicativo (*cantás, comés, vivís*) y por las formas voseantes propias del imperativo (*cantá, comé, viví*). En la Argentina, para el presente de subjuntivo alternan formas de voseo (*cantés, comás, vivás*) y tuteo (*cantes, comas, vivas*); en cambio, en Uruguay y el Paraguay se prefieren para este tiempo las formas de tuteo. No están asentadas en la norma culta las formas terminadas en -s del pretérito perfecto simple (*cantastes, comistes, vivistes*).

Si, como aventuramos más arriba, quizá el aislamiento de los personajes de *Barranca abajo* sea la razón para la subsistencia de estas formas en el habla, la persistencia a la vez de las formas graves o diptongadas en el subjuntivo sea prueba fehaciente de que el cambio lingüístico se está dando en modo normal en lo que atañe a esta variación. En estas obras analizadas, contemporáneas entre sí, se dan las dos formas del subjuntivo, y a la luz del uso corriente en las últimas décadas, todo indica que las formas del voseo en ese tiempo van desapareciendo poco a poco. La coexistencia de dos contendientes lingüísticos es *conditio sine qua non* para esta mudanza, como lo leemos a continuación:

Para que se produzca un cambio en la lengua, es requisito indispensable que sincrónicamente exista posibilidad de elección en algún punto de esa lengua [...] bien que un mismo hablante pueda optar entre dos estructuras para expresar un “mismo” contenido, bien porque ese hablante opte por una estructura en una determinada situación social comunicativa, y por otra estructura en otra situación comunicativa. Es decir, si no existen contendientes lingüísticos sincrónicos, no se producirá un cambio lingüístico diacrónico. El cambio puede residir en que una de las estructuras o formas contendientes se generalice y la otra reduzca, o pierda, su aplicabilidad, o en que las dos formas modifiquen su distribución hacia ámbitos muy distintos o, también, mucho más raro, en que las dos estructuras se pierdan. La frecuencia relativa de uso de una de las formas en oposición a la otra es el síntoma de cómo se mueve el sistema lingüístico. (Company y Cuétara, 2014, pp. 40-41)

El tiempo y el uso decidirán la suerte de los subjuntivos agudos en la segunda persona. Mientras tanto, podremos afirmar que siempre serán un escollo a salvar en las puertas del gran autor rioplatense.

### El “factor uruguayo”

Por último, no es de desdeñar en estas cuestiones lo que podemos llamar el “factor uruguayo” y que no ha sido observado por de Mac. El voseo y el tuteo no se dan de forma idéntica en ambos márgenes del Río de la Plata (Shively, 2015). Siempre es bueno recordar que Sánchez ha sido un autor uruguayo que



se educó durante su niñez y adolescencia en tierra oriental y que alcanzó su consagración laboral en tierra argentina primeramente.

Respecto de esto, llama la atención la diferencia de uso entre ambas márgenes del Río de la Plata, que consigna el DPD:

*Río de la Plata.* En la Argentina, el Paraguay y Uruguay, las formas de voseo son aceptadas sin reserva por todas las clases sociales. La modalidad más generalizada es la que combina el voseo pronominal y el verbal: *vos llegás*. En Montevideo, sin embargo, en los registros formales, es más frecuente el voseo exclusivamente verbal: *tú llegás*.

Posiblemente, en el fragor de la escritura contrarreloj, formas indistintas acudieran a Sánchez, obedeciendo a su propio e inicial uso mixto —de mayor preponderancia en tierra oriental—. Nicasio Perera San Martín (1978) estudió a Sánchez y su uso del cocoliche, notando similitudes en su repetición o ausencia, y estableciendo grados.

No ya solamente los diferentes personajes, sino el mismo personaje, en diferentes circunstancias, ejemplifica en mayor o menor grado y número de interferencias entre español e italiano, a diferentes niveles, configurando así lo que podríamos llamar mayor o menor grado de cocoliche (p. 110).

Una teoría análoga podría aplicarse a las intermitencias entre el *tú* y el *vos*, que hasta llega a darse en el mismo parlamento de idéntico personaje.

## Conclusiones

El uruguayo Florencio Sánchez consiguió sus primeros éxitos teatrales en Buenos Aires. Con el tiempo, ambas márgenes del Río de la Plata homenajearon las creaciones de este querido dramaturgo, que llegó a convertirse en autor clásico.

Si bien siempre se reconoció su habilidad para construir los conflictos dramáticos y para reflejar las preocupaciones y el habla de personajes de distintos estratos sociales, dentro de una carrera excesivamente corta (vivió solo treinta y cuatro años) llegó a inscribir sus obras en distintos períodos estéticos. Algunos estudiosos aprecian más el período temprano que el posterior, cuando se volcó al naturalismo y a profundizar en la psicología de los personajes. Esto fue en detrimento de la efectividad de los conflictos, con abundancia de soliloquios y justificaciones informativas que solemnizaban los textos y les quitaban eficacia.

El recurso del voseo en la literatura rioplatense fue una fuente de desvelo para los escritores vernáculos, que han reconocido su pujanza, pero se han resistido a su uso durante largos años. La escritura teatral, por su innegable necesidad de reflejar la realidad social para cumplir su objetivo último, fue la más convincente en hacerse cargo de este recurso necesario. La narrativa y la poesía vinieron detrás. En el ámbito académico, llevó muchos años más oficializar el voseo y aceptarlo, con varias autoridades que se expresaron en contra a lo largo de las décadas. Aun hoy, en determinadas ocasiones sociales, el voseo es estigmatizado y algunas conjugaciones subsecuentes se consideran groseras o indicadoras de falta de educación.

En la obra de Sánchez, abundan el voseo y el tuteo. También se observó, a veces, la prisa en la confección de sus piezas, que llevó a descuidos y desprolijidades. Entre estas, se cuentan las alternancias a veces aleatorias del *vos* y del *tú* en sus obras, y que fueron consignadas académicamente por primera vez en 1968, por María Isabel de Gregorio de Mac. Hasta el día de hoy, sigue siendo una incógnita la razón de esta tendencia, que a veces puede ser tildada de inconsistencia, en particular en la obra *En familia*. Algunos estudiosos encuentran justificaciones lingüísticas para estas alternancias.

En *Barranca abajo*, los personajes rurales hacen uso extendido del voseo e incluyen las formas agudas del subjuntivo en la segunda persona del singular, conjugación cada vez más en desuso hoy día. Sin embargo, en una carta escrita y leída en voz alta durante la obra, el remitente recurre al tuteo, como solía ser bien visto hasta no hace mucho tiempo en la lengua escrita.

La obra *En familia* despliega un grupo de personajes que constituyen núcleos diferenciados según sus ansias de mantener el estatus familiar o su decisión de entregarse a la decadencia económica y moral. Consecuentemente, los momentos más formales de intercambio muestran un uso esperable del *tú*, y en otras instancias —de mayor irritación, ironía o sorna—, se emplea el voseo. Aun así, es la obra en que resulta más difícil justificar estos saltos, sobre todo cuando figuran juntos en párrafos del mismo personaje.

En la tercera pieza considerada, *Nuestros hijos*, donde una familia de buen pasar económico y posición social debe resolver un tema candente, todos los personajes se hablan de *tú*. Son excepción los diálogos entre las hermanas, la generación joven de la familia, cuando se encuentran a solas: vosean. La opción del tuteo parece obedecer a la voluntad de retratar a una familia de alta educación. Sin embargo, ese reflejo no está logrado desde el punto de vista lingüístico, lo que endurece las réplicas y solemniza toda la obra, que ocupa un lugar relegado en la producción del uruguayo.

Criado y educado en un país en que el intercambio de estos pronombres con sus conjugaciones, como observa el DPD, es frecuente, el uso alternado no parece haber preocupado mayormente a Sánchez, a quien quizá le resultara natural. Este punto de vista no ha sido considerado en otras fuentes. Algunas de sus obras evidencian conscientes trabajos de corrección. Otras, no. Varios autores dan fe de haberlo visto escribir y entregar sus textos sin una lectura ulterior.

Más allá de estas ponderaciones, sus obras siguen interesando a innumerables teatristas y se suceden periódicamente nuevas puestas en escena de sus textos. En casi todos los casos, los registros de habla que se utilizan son resultado de un acuerdo entre el director y los intérpretes, atentos a obtener consistencia y veracidad en el teatro de hoy.

## Referencias bibliográficas

- ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS, *Boletín*. Tomo 56, 1991. [en línea] Recuperado en: [https://www.google.com.ar/books/edition/Bolet%C3%ADn\\_de\\_la\\_Academia\\_Argentina\\_de\\_Let/yMYeAQAAAMAJ?hl=es-419&gbpv=0&bsq=%22Su%20paradigma%20verbal%20difiere%20seg%C3%BAAn%20las%20distintas%20%C3%A1reas%20de%20empleo%22](https://www.google.com.ar/books/edition/Bolet%C3%ADn_de_la_Academia_Argentina_de_Let/yMYeAQAAAMAJ?hl=es-419&gbpv=0&bsq=%22Su%20paradigma%20verbal%20difiere%20seg%C3%BAAn%20las%20distintas%20%C3%A1reas%20de%20empleo%22)
- ALBANO, HILDA Y NURIA GÓMEZ BELART, “Lenguaje e identidad en *M’hijo el doctor*: un estudio sobre los registros discursivos”, 2025. [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=R4f2t4UgWss>
- BELLO, ANDRÉS, *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: EDAF, 1984.
- BORELLO, RODOLFO, *Habla y literatura en la Argentina*. (Sarmiento, Hernández, Mansilla, Cambaceres, Fray Mocho, Borges, Marechal, Cortázar). Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1974.
- BORGES, JORGE LUIS, *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1928.
- CARRICABURO, NORMA, “El voseo argentino: un fenómeno con abordajes múltiples”. En Colantoni, Laura y Celeste Louro (ed.) *Perspectivas teóricas y experimentales sobre el español de la Argentina*. Madrid, Iberoamericana, 2013, pp. 133-142. Recuperado en: <https://doi.org/10.31819/9783954871971-009>
- COMPANY, CONCEPCIÓN Y JAVIER CUÉTARA, *Manual de gramática histórica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- DE GREGORIO DE MAC, MARÍA ISABEL, *El voseo en la literatura argentina*. Facultad de Filosofía y letras, Universidad Nacional del Litoral, 1967.

- DE GREGORIO DE MAC, MARÍA ISABEL, “Alternancia de vos y tú en el teatro de Florencio Sánchez”. *Actas de la Quinta Asamblea Interuniversitaria de Filología y Literaturas Hispánicas*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- DUBATTI, JORGE, “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”. *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel, 2005, pp. 13-69.
- FONTANELLA DE WEINBERG, BEATRIZ, “Sistemas pronominales de tratamiento en el mundo Hispánico”. En Bosque, Ignacio y Violeta Demonte (dirs.) *Gramática descriptiva de la lengua española I. Sintaxis básica de las clases de palabras*. Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 1399-1425.
- GIUSTI, ROBERTO, *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1920.
- LOPE BLANCH, JUAN M. (1973). “María Isabel de Gregorio de Mac, *El voseo en la literatura argentina*”, *Nueva Revista De Filología Hispánica*, N.º 22 (2), p. 356. Reseña de libro. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v22i2.1607>
- MOGLIANI, LAURA, *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires, Canay, 2015.
- PERERA SAN MARTÍN, NICASIO, “El cocoliche en el teatro de Florencio Sánchez. Descripción. Elementos de evaluación estilística (varieté)”. *Bulletin Hispanique*. Tomo 80, 1978, pp. 1-2, pp. 108-122.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2025. [en línea.] <https://www.rae.es/dpd/voseo>
- SÁNCHEZ, FLORENCIO. *En familia*. Introducción, notas y propuestas de trabajo de Rosemarie Gaddini de Armando. Buenos Aires, Colihue, 2005.
- SHIVELY, ANDRU, “Voseo, tuteo y ustedeeo en el español uruguayo: uso, variación pragmática y cambios generacionales”. *IULC Working Papers*, 2015, pp. 231-256. [en línea] <https://www.indiana.edu/~iulcwp/wp/article/view/15>
- SPERANZA, ADRIANA, “El voseo desde la orilla argentina del Río de la Plata. ¿Una cifra impar?” *Cuadernos de la Alfal*. 11 (2), 2019, pp. 199-213.
- TISCORNIA, ELEUTERIO, *La lengua de Martín Fierro*. Universidad de Buenos Aires, 1930.
- ULLA, NOEMÍ, *La insurrección literaria: de lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1996.
- VÁZQUEZ-LARRUSCAÍN, MIGUEL, “Hacia una síntesis del voseo tuteante. Notas sobre su historia y su variación”. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, N°30, 2021, pp. 33-64.

# TERRITORIOS, IDENTIDADES Y DISCURSIVIDADES EN *BARRANCA ABAJO*. LECTURAS CRÍTICAS DESDE UNA EPISTEMOLOGÍA DE LA FRONTERA

Alejandra Nallim

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy  
[alejandranallim@gmail.com](mailto:alejandranallim@gmail.com)

¿Cómo leer a Sánchez en el siglo XXI? ¿Cómo hacerlo desde un posicionamiento situado, tal como lo propone este Congreso con su apuesta federal? ¿Cómo abordarlo desde otras perspectivas críticas que ameriten desprendimientos de tradiciones teóricas y genéricas como las teatrales rioplatenses canonizadas como auténtica literatura nacional? ¿Cómo tramar los sentidos desde epistemologías fronterizas, estudios geoculturales y decoloniales que apuestan a localizar el conocimiento, a sentipensar desde un aquí y un ahora, habilitando un convivio de espesor semiótico?

Esta posibilidad de descentramiento de la hegemonía del conocimiento metropolitano y de habilitar otras travesías lectoras desde lugares periferizados, considerados así por las academias nucleares, como en este caso desde donde me constituyo, como sujeto de enunciación de una universidad de frontera, la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, posibilita no sólo sistematizar selectivamente el acopio bibliográfico avalado por la comunidad científica que sostiene y legitima la vigilancia académica central, sino también asumir el riesgo epistémico de pensar desde nuestras *lugarizaciones*, al decir de Palermo (2021):

Des-pensar lo local desde teorías desobedientes implica reconstruir genealogías propias a partir de un reconocimiento y validación de saberes no occidentales. No se trata de excluir las tradiciones críticas canónicas, sino de colocar en el centro los conocimientos locales. Pensar desde la pertenencia es habilitar un lugar epistémico que incluya las diferencias, reconozca a los silenciados y derribe la sordera hegemónica (p. 49; 51)

Diseñar un mapa crítico que reconozca lo local como ruta ramificada y enriquecida por los aportes de todas las producciones culturales, permite diagramar cartografías literarias polisistémicas y los andares de la diversidad artística y cultural, tanto de sus comarcas como de las cuadrículas urbanas, con sus estéticas residuales, conservadoras; pero también rupturales y de cruce, porque sólo desde las usinas locales lograremos federalizar/universalizar las literaturas argentinas en tanto rutas múltiples, fronteras móviles, pasadizos ambiguos y zonas descentradas.

Esta propuesta de lectura se nutre también de los saberes y aportes colaborativos de los estudiantes de Literatura Argentina I, quienes cerraron su cursada con un folleto de *Barranca abajo* en donde debían articular los tres ejes medulares del programa: *frontera, territorio, identidades y discursividades*, con el objeto de re/des-pensar los patrones del poder colonial, a la luz de una dramaturgia que nos interpela desde sus propios bordes.

Las recurrencias críticas discutidas sobre la obra Sánchez resultaron compartidas por todos, destaco las más relevantes:

- Iniciador del drama moderno.
- Construye una nueva base epistemológica entre el teatro y el mundo: a) el mundo real existe y puede ser mensurado, conocido y definido en su materialidad; b) el teatro tiene la capacidad de construir una imagen de ese mundo poniendo en contigüidad los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real; c) el teatro tiene la capacidad de incidir en el orden de lo real, modificándolo recursivamente.
- Predominio de cronotopos sociales y personajes metonímicos.

- Asimilación de las convenciones de una lengua natural y oral.
- Representación del hombre trabajador, común y simple.
- Dramaturgia con horizonte ideológico de izquierda que visibiliza las problemáticas sociales y subjetivas.

Para otros investigadores fue:

- El primer autor del “teatro criollo”, por el uso del habla gauchesca y la forma de tratar temas dramáticos del ambiente ciudadano rioplatense de fines del siglo XIX y principios del XX.
- También se lo considera como uno de los “padres fundadores del teatro rioplatense”, al ser parte de la Generación del 900, cuyos tópicos sustentan el fenómeno de las fronteras: territorial, étnica, lingüística y socio-política-económica entre la vida rural y la urbana, la oralidad y el panlingüismo, el arco de la diversidad inmigratoria con sus culturas e ideologías de izquierda, la desigualdad social, la corrupción y los conflictos familiares.
- *Barranca abajo*, fue reconocida como la pieza más perfecta de Sánchez, por su impecable estructura y progresión dramática.
- Responde a un realismo rural intenso, en donde conviven diálogos verosímiles y de fuerte contenido social y emocional. Construye a Don Zoilo como un personaje bisagra profundamente humano, un arquetipo según Ordaz, un sujeto de la tragedia más acabada de nuestro teatro para Lafforgue y un símbolo étnico fronterizo, de una clase y época que están desapareciendo.

La síntesis textual gira en torno a Don Zoilo, un viejo gaucho orgulloso y tradicionalista que, tras una serie de desgracias y errores, va perdiendo su tierra, su familia y su lugar en el mundo. El protagonista representa al hombre de campo desplazado por las transformaciones sociales, económicas y legales de principios del siglo XX.

En el inicio Don Zoilo es dueño de una estancia, pero su ignorancia sobre los asuntos legales y su desconfianza hacia los hombres de ciudad lo llevan a ser víctima de engaños y terminar despojado de sus tierras. A esto se suma la desintegración familiar de manera escalonada, todos los sucesos que fueron transcurriendo uno a uno (la muerte de su hija, la pérdida de sus campos, el abandono de su familia) hacen que no le encuentra sentido a su vida.

La acción avanza mostrando el deterioro moral y físico del protagonista que pasa de ser un hombre fuerte y dominante a otro derrotado y solitario. La obra concluye con un final trágico: un suicidio inminente que se proyecta metonímicamente en la muerte del mundo tradicional del gaucho.

Si bien estos aportes encuadran e iluminan los resortes interpretativos de la obra, el propósito de este trabajo aspira diseñar un andamio analítico que complejice los modos de sistematizar nuestras historias literarias y críticas desde las fronteras, en tanto constructo cultural mestizo y dispositivo epistémico, retórico e ideológico que posibilita leer las realidades y los lenguajes artísticos finiseculares del XIX y XX.

Al asumir la frontera/frontera como artefacto plurisémico, sus zonas de contacto imaginarias son porosas y tensivas: ya sea como límite material o simbólico, ocupación o apropiación marcada por la ilegalidad, cruce transcultural, o locus convivial, que opera siempre como antídoto a los purismos homogeneizadores y a los nacionalismos endógenos. La producción cultural en América Latina se entiende como un “entre-lugar”, un espacio intermedio, al apropiarse de los modelos hegemónicos, que al mismo tiempo los subvierte, como un acto de resistencia. Son filtros de conflicto, negociación, mezcla y traducción que visibilizan la otredad, practica la diversidad y se arriesga a la transgresión (Santiago, 1978).

Elegimos cuatro categorías posibles para releer la obra de Sánchez, con el afán de esbozar una cartografía fronteriza que permita leer no solo espacios en los mapas sino “leer el tiempo” e interpretar el “lenguaje del otro” (Adorno, 1991). En sus umbrales cohabitan las diferencias para una convivencia liminal y otras veces, el cruce dialógico se torna imposible entre sus semiosferas.

## **I. Fronteras territoriales, geopolíticas y geoculturales**

El cambio de siglo, entre finales del XIX e inicios del XX, fue un momento de intensas transformaciones en el mapa territorial, económico y simbólico del país. La modernización se impuso como proyecto hegemónico: oleadas inmigratorias, hacinamiento urbano, nuevos marcos jurídicos, tecnificación rural, instalación de redes de transporte, servicios públicos, inserción en el mercado mundial y la consolidación de Buenos Aires como capital nacional. Todo esto reconfiguró el paisaje urbano a partir de la generación liberal y positivista de los '80 que desarticuló la relación entre el campo y la ciudad, desplazando al gaucho en trabajador rural, peón de estancia o excluido hacia los márgenes urbanos.

Sánchez sitúa *Barranca abajo* en una estancia entrerriana, en el Litoral argentino. Esta localización regional nos invita a hacer puentes entre varias zonas fronterizas que se conectan, no es un mero signo indicial del contexto, ni un simple decorado, sino un espacio de arraigo a su suelo, un *sentipensar* desde un lugar situado. Y es desde esas experiencias desde donde se problematizan las identidades del territorio con su gente, sus costumbres, sus axiologías, discursos y memorias. Son territorialidades del dolor, zonas liminales del desalojo, topografías del despojo y pérdidas simbólicas y existenciales encarnadas por Don Zoilo frente a la metamorfosis de la modernidad con el aceleramiento del tiempo, las mutaciones del territorio, las regulaciones civiles, jurídicas y políticas que fracturan los lazos culturales, familiares y personales. Representa los procesos de des/neo y aculturación de rechazo, anulación e inclusión fronteriza de los cambios de la modernidad, en donde el territorio es mensurable, es un espacio cuantificable, un objeto económico, entonces advertimos la liminalidad de la geocultura rural y plebeya que se desmorona ante el universo semiótico del progreso capitalista con sus derivas en la moda, los placeres, la ciudad.

Zoilo – ¡Linda generosidad! Pa quitarnos lo único que nos quedaba, la vergüenza y la honra, es que nos han dejado aquí... ¡No les basta dejar en la mitad del campo al pobre paisano viejo, sino que entavía pensaba servirse de él y su familia para desaguachar cuanta mala costumbre han aprendido!...Mañana esta casa será tuya... ¡Pero lo que aura hay adentro es bien mío!... (Sánchez, 1966, p. 70-71)

La casa, como locus dramático, opera como frontera simbólica entre el universo campestre y la agencia citadina, funciona “como una sinécdoque de la nación y constituye no solo una categoría geográfica sino temporal, estrechamente relacionada con la irrupción del otro en el discurso oficial” (Fernández Bravo, 1999, p. 15). Esta fisura está dada por una cosmopraxis (Esterman, 2006) de una identidad compartida, que vive en homeostasis con el mundo, y que por lo tanto desestabiliza los imaginarios de pertenencia: ya no se trata solo de territorio como coordenada geográfica, sino de convivencia ética, en reciprocidad con su cosmos y tejido de la memoria, atravesada por los conflictos de raza, clase y desposesión.

Usted sabe que esta casa y este campo fueron míos; que los heredé de mi padre, y que habían sido de mis agüelos... ¿no? Que todas las vaquitas y ovejitas existentes en el campo, el pan de mis hijos, las crié yo a juerza de trabajo y de sudores, ¿no es eso? Bien saben todos que, con mi familia, jue creciendo mi haber, a pesar de que la mala suerte, como la sombra al árbol, siempre me acompañó. (Sánchez, 1966, p. 69)

La tierra como herencia de propiedad y producción de economía regional, pero también como herencia familiar, es habitáculo de la memoria. Como sostiene Catherine Walsh (2013), la colonialidad se apodera no solo sobre los territorios, cuerpos y saberes sino también sobre sus imaginarios simbólicos. La expropiación no implica solo el desplazamiento físico del rancho sino una “desterritorialización” existencial: Don Zoilo es arrancado de su lugar en el mundo, privado de su matriz de pertenencia: “Un día se les antojó a ustedes que el campo no era el mío, sino de ustedes, me metieron ese pleito de reivindicación... amanecí sin campo, ni vacas, ni ovejas, ni techo para amparar los míos” (Sanchez, 1966, p. 69). Su subjetividad queda flotando en el umbral, sin tierra, sin ley y progresivamente sin lengua.

La barranca funciona como un símbolo de este abismo, marca el límite geográfico del rancho, pero también el borde de un orden ontológico. Es una topografía fronteriza, donde el cuerpo y el paisaje se confunden, y en él se inscribe la caída de un modo de vida con la imposibilidad de construir otro. En esta lógica, el suicidio final puede leerse como una apuesta de “reterritorialización”: ante la imposibilidad de habitar el mundo bajo las nuevas reglas, el cuerpo se vuelve territorio último, lugar de inscripción de la memoria identitaria.

Desde una mirada geocultural, el lugar no es una escenografía o una mercancía, sino el domicilio existencial del hombre, el que le otorga sentido a su vida “la cultura es un arraigo al suelo... una situación óptica cristalizada en una afirmación ética” (Kusch, 1976, p. 8). Para las comunidades originarias y campesinas su representación es triádica, una unidad que integra suelo, hombre y mundo, que no separa paisaje de espiritualidad. Frente al modelo racional del “ser” de Occidente, que es abstracto y universal, la *geocultura* responde a la representación popular del “estar” americano aquí y ahora, en donde se habita y piensa de manera situada. Estamos ante una cultura huellada por experiencias, vivencias, trozos de historias, oralidad, es decir un estar en el mundo como espacio vivido, afectivo y epistémico.

La obra de Sánchez desarrolla los conflictos de la Modernidad como metáfora de una comunidad herida. En precisamente en esa casa, sinédoque de un territorio fronterizo y de una geocultura popular, donde se disputan y negocian las tensiones entre tradición/renovación, conservadurismo rural y vientos de cambios seculares que atentan y desalojan cuerpos, vínculos y memorias. Esta dramaturgia monta un espectáculo sobre el teatro de la Nación, una cultura impostada: “El montaje de una nacionalidad como la argentina tiene que haberse montado sobre el miedo de que todo es falso en el fondo” (p.10).

Y no hay psicología que valga, ni tampoco enciclopedia. Ahora bien, entre ese miedo y la enciclopedia está nuestra piel. Se trata de lo que hay detrás de la piel. De la piel hacia afuera, sabemos, y sabiendo nos domiciliarnos en el mundo, nos sentimos entre las cosas como si estuviéramos en casa, en el domo, nuestro domicilio. ¿Y qué pasa de la piel para adentro? (p. 21)

En *Barranca abajo*, esa “piel” está encarnada en Don Zoilo: el gaucho desplazado, el padre despojado, el cuerpo en ruina de un proyecto cultural que se desmorona. La geocultura rural resiste frente al avance capitalista, con sus promesas de progreso, violencias simbólicas y estéticas del desarraigo.

La propuesta liminal también es estética, precisamente Dubatti (2012) destaca que el éxito de autores como Sánchez no fue una simple imitación de Europa sino un proceso de adaptación y apropiación crítica:

Su mérito principal consistió en introducir en la escena rioplatense las estructuras del drama moderno... sensibilizado por el teatro europeo, pero capaz de adecuarlo a las reglas de la escena local, mediado por la lectura, la traducción, la dramaturgia y la experiencia como espectador. (p. 17)

Nuestra hipótesis sostiene —desde una perspectiva geocultural y fronteriza—, que su teatro también es una traducción (o sea un pasaje, una negociación, un conflicto, una ambigüedad, un entre, un no lugar),

pero no sólo de las lecturas y espectáculos foráneos sino de la dramaturgia rural y de la semiosis oralizada del universo campesino, como se advierte en el registro convivial de sus personajes de Don Zoilo, Prudencia y sus hijas que habitan una “zona de contacto” en permanente tensión, porque la lengua, la identidad y el tiempo son pasaportes liminares del poder neocolonial del siglo XX, que violenta desde afuera con gran fuerza de penetración y exilio en el campo y su gente.

La frontera actúa con sus mecanismos de filtros selectivos de intercambio y permeabilidad a la otredad (Lotman, 1996); pero también de traición al pensamiento seminal. Esta frontera entonces nos permite abrir otro horizonte en la dramaturgia de Sánchez, entendida como “umbral”, un entre habitable y un *locus* semiótico (Camblong, 2005) entre el pensamiento occidental y el *sentipensar* popular que es el arte de pensar con el corazón y sentir con la cabeza (Fals Borda, 1984). Se fisura de este modo, la entronización de la razón y se supera el binarismo entre el pensar y el sentir, con el afán de reconocer la valencia del conocimiento campesino, que es siempre vivencial y afectivo, con gran compromiso social y ético con su tierra, su comunidad, su geocultura.

La situación del pensar culto y del pensar popular parecieran simétricamente invertidas. Si en el pensar culto predomina lo técnico, en el popular éste pasa a segundo plano y en cambio predomina lo semántico. (Kusch, 1976, p. 8)

En *Barranca abajo*, la tierra es una extensión del cuerpo y la memoria del sujeto. Para Don Zoilo, el territorio es vida, identidad, genealogía. Su pérdida no representa solamente un conflicto legal, sino una forma radical de desarraigo y muerte simbólica. La escena del desalojo, entonces, debe leerse como un acto de violencia territorial y epistémica: la ruptura de un modo de habitar el mundo desde coordenadas que ya no encuentran legitimidad en la racionalidad moderna.

La resistencia y la lucha por el territorio por parte de los gauchos y los campesinos quedan inscriptas a su vez, en las fronteras de la memoria social —ante la corrupción y traición de los criollos— y en la memoria familiar, al ser procesos subjetivos e intersubjetivos, anclados en experiencias y marcos institucionales. Siempre las dos están conectadas y tensionadas, no pueden desenmarcarse, objetivarse ni naturalizarse, son construcciones personales, comunitarias y sociales. Con sus recuerdos, silencios y olvidos, son siempre plurales y, en general, se contraponen o entran en conflicto unas con otras (Jelin, 2002).

La subjetividad de Don Zoilo, fracturada por la colonialidad del ser (Quijano, 2000), se refugia en lo que Elizabeth Jelin (2002) define como una memoria “afectiva, múltiple y cambiante”, capaz de habitar en las “corazas del silencio” que resguarda una identidad herida en largos procesos de 'hibernación' frente a la violencia del progreso. Cuando el mundo exterior clausura su geocultura, emerge esa retórica del silencio (Dorra, 2005) que precede a los “bruscos despertares”, como un umbral que va del balbuceo a la tragedia final, evidenciando que el cuerpo del gaucho es la última frontera donde colisionan los mundos. (Anzaldúa, 1987).

El conflicto en *Barranca abajo* puede leerse, además, como la destrucción de un lugar de la memoria, un constructo simbólico que excede lo geográfico (Nora, 2008). Para Don Zoilo, la estancia no es solo tierra, es el espacio donde reside su tiempo vivido (Le Goff, 1991) y cuando el nuevo orden legal despoja al gaucho de su suelo, no solo le quita una propiedad sino que desmantela su experiencia identitaria (LaCapra, 2009).

La frontera, entonces, se convierte en filtro, en espacio de transgresión y mestizaje que expone los mecanismos del poder; sin embargo, permite imaginar otras formas de convivencia, otros relatos nacionales posibles. El teatro de Sánchez, leído desde una epistemología de las fronteras, deja de ser solo una muestra de realismo criollo, para abordarlo como un dispositivo de crítica cultural a los modelos foráneos y urbanos que se instalan como usinas del progreso, y a su vez, registra el archivo



sensible del desarraigo de una comunidad gaucha y campesina, labradora de la tierra y de sus memorias conviviales.

## II. Identidades desarticuladas, heridas coloniales y subjetividades en tránsito

Si el gaucho anárquico, delincuente, matrero, errante, fue mutando sus usos a soldado patriota, a paisano trabajador domiciliado y registrado, a voz y personaje literario de la tradición gauchesca, sujeto épico de papel en el Centenario, cuando se constituye en emblema nacional; en la dramaturgia de Sánchez, Don Zoilo es un viejo gaucho estanciero que se encuentra en la ruina económica debido a maniobras fraudulentas, como consecuencia sufre dos caídas: social y moral, marcada por la pérdida de sus tierras y la expulsión de su familia:

Agarran a un hombre sano, güeno, honrao, trabajador, servicial, lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonados a juerza del sudor, del cariño de su familia, que es su mejor consuelo, de su honra... ¡canejo!... que es su reliquia. (Sánchez, 1966, p. 108)

Una alegoría decadente de una época y una metáfora de la resistencia al sistema capitalista y modernizador que torna ambiciosas a las mujeres, agiganta la caída del gaucho como sujeto cultural mestizo e interpela la tradición gauchesca, cuya virilidad, patriarcado y una ética basada en la honra y lealtad, se muestra en retirada.

Sánchez logra modificar el arquetipo del gaucho, le otorga un nuevo matiz fronterizo al anclaje dualista de la barbarie frente a la civilización, canonizada por la tradición gauchesca letrada a cargo de los intelectuales urbanos. Don Zoilo es también otro desterrado, aunque a diferencia de Fierro que es víctima de la Policía y la Justicia, aquí la frontera está dada entre la representación social macro de un sistema rural que se quiebra ante un nuevo orden de “paz y administración” de Roca y la representación micro, familiar y personal que dramatiza las diferencias. Es en este “entre” donde *Barranca abajo* manifiesta metonímicamente el sabotaje familiar y es ahí, en esa unidad social básica, donde se expande la tragedia, al interior de la casa como heterotopía del desalojo, topografía del abandono, metáfora del exilio.

La innovación sancheana gira siempre hacia las problemáticas sociales que afectan el yo:

- 1) Tradición gregaria/pareja de amigos/inmersión personal
- 2) Tragedia familiar/ personal
- 3) Expulsión social/familiar/personal

En estas zonas liminales —similares a la genealogía orillera borgeana entre el sistema culto y el arrabal, el pasado y el presente (Barili, 1999)—, los bordes y el tiempo quedan suspendidos, ausentes y es en esa atemporalidad orillera donde se destaca el yo. En una dramaturgia realista con ecos románticos de Sánchez, aflora el dramatismo ontológico, la problemática de lo íntimo:

ANICETO: Es que... vea... le diré la verdad. Tengo miedo de que haga una locura...

ZOILO: ¡Y de ahí!... Si la hiciera... ¿no tendría razón acaso?... ¿Quién me lo iba a impedir?

ANICETO: ¡Todos! ¡Yo!... ¿Cree acaso que esa chamuchina de gente merece que un hombre güeno se mate por ella?

ZOILO: Yo no me mato por ellos, me mato por mí mismo (Sánchez, 1966, p. 108)

El suicidio como última frontera, para Zoilo, la muerte no es una rendición ante el enemigo (“esa chamuchina de gente”) sino un acto de recuperación de su propio ser. Ese yo no es una construcción burguesa como la que lidera en los escritores del ’80, sino un yo escritor-periodista (*La voz del pueblo*, *El siglo*, *La razón*, el seminario anarquista *El sol*) como sujeto político que visibiliza el pensamiento obrero y la tragedia existencial ante la falta de horizontes, porque se van minando no sólo los derechos laborales

sino también personales, afectivos y éticos. Frente al “ser” occidental capitalista, este nuevo orden legal de la colonialidad del poder, él ya no “está”, al decir de Kusch y Quijano. Zoilo entiende que, si se le ha quitado el suelo, su única posesión es su vida, y decide ejercer libremente sobre ella.

Otro aporte innovador de la pieza está dado por la bisagra entre la “literatura nacional” y las llamadas “literaturas de las regiones” en la bisagra del XIX hasta el largo Centenario en la Argentina. Así, *Barranca abajo* puede incluirse en la “literatura del obraje”, aquellas ficciones del trabajo que denuncian los abusos del poder, las explotaciones laborales, migrancias y destierros del periplo del gaucho a paisano, peón, campesino, pequeño hacendado, pero desde una perspectiva glocal. Sánchez no aspira hacer una dramaturgia localista de corte regionalista, sino que desde un arte situado se proyecta hacia lo universal.

En este escenario, el sujeto gaucho y su travesía histórica-ideológica con el caudillaje como el uruguayo José Gervasio Artigas, conocedor de la campaña y su gente, practicante de todas las habilidades de las labores estancieras y defensor de la tribu charrúa frente a la revolución oriental que no sólo derrota al gobierno español, promueve el éxodo del pueblo oriental —ante la llegada de la legión portuguesa—, sino también enfrenta al centralismo porteño, proclama la independencia de un país republicano y federal; pero es derrotado en 1920 y se exilia a Paraguay. En la obra aparece tangencialmente: “En marcha, como dijo el finao Artigas... (Antes de hacer mutis.) ¡Hasta verte, rancho pobre!” (Sánchez, 1966, p. 107).

La caída de Don Zoilo no puede leerse únicamente desde las coordenadas económicas o familiares. Su derrumbe se articula con una descomposición identitaria más profunda, que pone en evidencia las fisuras del sujeto moderno-patriarcal ante las transformaciones del orden capitalista, urbano y neocolonial. El personaje condensa múltiples formas de desposesión: pierde la tierra, la autoridad, la palabra, el reconocimiento familiar y social. Esta caída no es solo individual, sino estructural, y responde a lógicas coloniales que deslegitiman los saberes, los vínculos tradicionales y las formas no modernas de ser.

Desde esta lectura, Don Zoilo representa una subjetividad en tránsito, desplazada por los regímenes normativos de la modernidad. Su masculinidad tradicional entra en crisis frente a un nuevo orden que lo despoja no solo de lo material, sino también del sentido. Ya no es el patriarca, el dueño de la tierra ni el jefe de la familia. Su palabra ya no organiza ni representa. Es un sujeto intersticial, liminal, cuya subjetividad desarticula los márgenes del sistema hegemónico. Podríamos decir, en consonancia con María Lugones (2008), que este personaje encarna una forma desplazada de masculinidad popular racializada, devenida opaca ante los nuevos parámetros de civilidad, racionalidad y legalidad.

ANICETO: ¡No, padrino! ¡Calmesé! ¿Qué consigue con desesperarse?

ZOILO: lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellido... y cuando ese desgraciao, cuando ese viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa todo, sin una esperanza, loco de vergüenza y de sufrimientos resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo. ¡No se mate, que la vida es güena! ¿Güena pa qué? (Sánchez, 1966, p. 108)

En *Barranca abajo*, la frontera adquiere una dimensión existencial: el “estar” del gaucho se vuelve ininteligible bajo el paradigma del progreso, resultando en un sujeto desalojado del lenguaje y de la historia oficial. La figura de Don Zoilo encarna el residuo de una cultura plebeya cuya cosmopraxis se vuelve disonante frente al nuevo entramado estatal, legal y discursivo. Estas subjetividades fronterizas, marcadas por la errancia y el duelo, evidencian los procesos de desculturación y recodificación que la modernidad impone sobre las identidades populares.

ZOILO: No lo digo por vos, hijo... Y bien, ya está... No me maté... ¡Toy vivo! Y aura, ¿qué me dan? ¿Me degüelven lo perdido? ¿Mi fortuna, mis hijos, mi honra, mi tranquilidad?

[Exclamación.] ¡Ah, no! ¡Demasiado hemos hecho con no dejarte morir! ¡Aura arreglate como podás, viejo Zoilo!... (Sánchez, 1966, p. 108-109)

Así, el gaucho —figura nacionalizada como símbolo de argentinidad— no aparece aquí como emblema heroico, sino como sujeto vencido, desplazado, desfigurado. La subjetividad en tránsito de Don Zoilo da cuenta de una identidad herida fracturada, por la violencia simbólica de un orden que, al intentar "civilizar" el territorio, termina por producir una herida constitutiva en el tejido social del interior.

### III. Género, patriarcado y resistencias femeninas. Corpósferas fronterizas

La obra también despliega una cartografía compleja de las relaciones de género, en donde el patriarcado tradicional entra en crisis y las figuras femeninas ocupan lugares ambiguos, entre obediencia y agencia. Don Zoilo se enfrenta a la desautorización de su rol paternal: sus hijas ya no acatan sus decisiones, su esposa ha pactado con los enemigos y la estructura jerárquica familiar se desmorona.

Desde una lectura decolonial, esta crisis patriarcal puede entenderse como parte del reordenamiento que impone la modernidad colonial: el viejo orden se desarma, pero no para abrir paso a una emancipación femenina, que dejan de cumplir el estereotipo de las chinas y campesinas como trabajadoras domésticas y siempre subordinadas a las decisiones del varón, sino para someter a las mujeres a otras formas de dominación del mercado y la regulación estética de la modernidad, articuladas en torno a la moda, la cosmética del cuerpo o la moral burguesa.

Se delinean fronteras genéricas entre el patriarcado y virilidad gauchesca y la inversión femenina. La obra, atravesada por la colonialidad del poder y la colonialidad del género, resquebraja el patriarcado tradicional, como sistema organizador de la familia y comunitario. María Lugones (2008) permite comprender cómo la colonialidad del género impone y reproduce relaciones binarias y jerárquicas que desarticulan modos preexistentes de organización social, especialmente en contextos de frontera y colonización. En *Barranca abajo*, la masculinidad hegemónica tradicional se exhibe como una máscara frágil, un artificio que intenta sostenerse frente a la pérdida del territorio y la autoridad. Se devalúa como constructo o categoría ficcional, propia de los narremas occidentales.

Las mujeres cobran protagonismos, ganando espacio escénico y discursivo, esta inversión de roles se potencia en el campo público y privado, así Rudecinda y Prudencia desafían las normas de género al tomar decisiones que cuestionan la autoridad masculina como resistencia femenina que subvierte el orden cisnormado.

La vestimenta, los modales y las estrategias discursivas que enriquecen los parlamentos de las mujeres se convierten en otros signos de cambio de época: el artificio de la virilidad revela la precariedad de un poder que se sostiene en la violencia y la exclusión. Las fronteras genéricas se desdibujan entonces, en un espacio liminal donde se juegan identidades atravesadas por la intersección compleja se nutre también la tensión entre "género", "raza" y "clase" (Lugones).

También asistimos a "corpósferas fronterizas",<sup>2</sup> a una semiosis del cuerpo en diálogo y pugna. La corporeidad en *Barranca abajo* es un territorio semiótico fundamental donde se cruzan y confrontan sentidos, discursos y memorias. El cuerpo de Don Zoilo y sus hijas se inscribe en esta corpósfera fronteriza como lugar de memoria, resistencia y dominación. Su gestualidad, movimientos y tonos de voz articulan un lenguaje corporal que dialoga con el entorno y con el peso simbólico de la tierra perdida.

---

<sup>2</sup> Finol (2008) define la corpósfera como el conjunto de lenguajes que se originan y realizan a partir del cuerpo, entendido como el primer locus semiótico desde donde se interpreta y habita el mundo.

La corporalidad en la obra no es neutral, sino atravesada por la historia de la colonialidad, el patriarcado y la desigualdad social. La semiosis corporal exhibe la tensión entre la imposición de modelos hegemónicos de belleza, fuerza y poder y la resistencia a ser reducidos a esos estereotipos. Los cuerpos, además, se convierten en campo de batalla donde se representan las luchas sociales, económicas y afectivas: el desgaste del cuerpo envejecido de Don Zoilo, la gestualidad didascálica amenazante o resignada, la juventud amenazada de sus hijas, la enfermedad de Robustiana, la tuberculosis también como índice alarmante de la pobreza, de las condiciones paupérrimas del campo, del grito y las grietas (Walsh) del hambre y las pérdidas, de la salud, las memorias, la tierra, los sueños y las ‘pequeñas esperanzas’, todo forma parte de la narrativa semiótica que articula liminalmente *Barranca abajo*.

Por otro lado, el análisis de las fronteras genéricas desde la perspectiva de la colonialidad del poder y del género nos permite desarticular la mirada hegemónica que ha construido la masculinidad viril y patriarcal como norma, dejando invisibilizadas las voces femeninas y racializadas en el relato. La interseccionalidad, enriquecida con la perspectiva de María Lugones, denuncia la imposición colonial de un sistema de género que fusiona y entrelaza opresiones de raza, clase y sexo, generando formas específicas de subordinación y silenciamiento. En este marco, las mujeres —y especialmente aquellas de sectores populares o racializados— no solo son relegadas al espacio privado o a roles secundarios, sino que también su experiencia corporal y discursiva es negada o distorsionada. La resignificación y resistencia que ocurre en la frontera del género implica también una resignificación de la historia, del cuerpo y de la voz.

#### **IV. Discursividades fronterizas. Lenguaje, oralidad y semióticas mestizas**

La potencia crítica de *Barranca abajo* radica también en su propuesta discursiva: una dramaturgia que ensambla registros heterogéneos, que incorpora la oralidad, el habla popular, los ritmos y cadencias del decir rural, como forma de inscribir un modo de estar en el mundo. Lejos de la estilización modernistas o de las poéticas urbanas ilustradas, Sánchez hace del habla criolla un acto de resistencia semiótica, una forma de sedimentar la experiencia del pueblo en escena.

En esta línea, podemos afirmar que la obra despliega una discursividad fronteriza, entendida como espacio de tensión, mezcla y negociación entre distintas lenguas, estilos y regímenes de sentido. La lengua de Don Zoilo no es solo un medio expresivo: es su territorio, su suelo. En ella se juegan su pertenencia, su memoria, su dignidad. Por eso, cuando su palabra pierde fuerza o es desoída, cuando se adelgaza su discurso frente a la vocinglería de la queja femenina, no solo se desarma el vínculo familiar: se desmorona su mundo.

Este lenguaje mestizo —que conjuga el tono arcaico, el refranero popular, las fórmulas del campo y la sintaxis de la oralidad— rompe con los códigos dominantes del teatro culto y urbano, proponiendo una escena en clave anacrónica, pero no como regresión, sino como insubordinación al tiempo lineal del progreso, es otra marca de resistencia y otro signo de bisagra entre ambos tiempos. Es lo que Silviano Santiago ha definido como estrategia del entre-lugar: ni completamente adentro ni afuera, sino en tensión, en desplazamiento, en disidencia.

Esta discursividad no responde a una lógica enciclopédica ni ilustrada, sino a una racionalidad encarnada, vinculada al estar-en-el-mundo desde una ética de la experiencia y la oralidad: “El pensamiento popular constituye antes que todo, una situación óptica cristalizada en una afirmación ética” (Kusch, 2007, p. 8). Lo que se pone en juego no es simplemente una forma de hablar, sino que la palabra de Don Zoilo es performativa: actúa, nombra, interpela, afecta. Y su progresiva pérdida de potencia en la obra es también síntoma de una crisis semiótica, de un silenciamiento impuesto a través de la elipsis, los silencios y la afasia, la voz cercenada, una retórica también des-alojada.

El conjunto de factores puede sintetizarse en dos en la pulsión retórica, según Raúl Dorra (2005): la voz y los movimientos del cuerpo y cada una de sus partes *hablan* moviéndose. Esto es, los gestos y movimientos y los tonos de la voz siguen un itinerario que es el itinerario del habla ¿Pero es posible hablar con propiedad, de una “retórica del llanto”, de una “retórica del silencio” o del “balbuceo”? Otra frontera interesante para abordar este grano de la voz.

Fronteras letradas y oralituras: voces y silencios son los lenguajes que conviven en *Barranca abajo*, otro territorio de disputa donde se inscriben las tensiones entre oralidad popular y la escritura literaria, entre lo dicho y lo velado, entre la presencia y la ausencia.

Dorra aporta una lectura fundamental para comprender esta tensión: la adquisición de la voz está ligada al deseo de existir y reconocerse como sujeto frente al otro. Sin embargo, en la obra, esta voz se fragmenta, se elide y a menudo se calla. La pérdida de la voz en Don Zoilo —quien “no dice esta boca es mía” desde la muerte de su hija— representa no solo un mutismo físico, sino un silenciamiento simbólico y político. Este silencio es una forma de afasia social, donde el sujeto queda atrapado entre la exclusión y el intento fallido de enunciar su propia historia. La retórica del silencio, entonces, no es ausencia, sino una forma expresiva compleja que revela la violencia de la frontera entre el decir y el no decir, la inclusión y la exclusión.

DON ZOILO aparece por la puerta del foro. Se levanta de la siesta. Avanza lentamente y se sienta en un banquito. Pasado un momento, saca el cuchillo de la cintura y se pone a dibujar marcas en el suelo.

DOLORES: (Suspirando.) ¡Ay, Jesús, María y José!

RUDELINDA: Mala cara trae el tiempo. Parece que viene tormenta del lao de la sierra.

PRUDENCIA: Che, Rudelinda, ¿se hizo la luna ya?

RUDELINDA: El almanaque la anuncia pa hoy. Tal vez se haga con agua.

PRUDENCIA: Con tal de que no llueva mucho.

DOLORES: ¡Robusta! ¡Robusta! ¡Ay, Dios! Traéme de una vez ese matecito.

(ZOILO se levanta y va a sentarse a otro banquito.)

RUDELINDA: [Ahuecando la voz.] ¡Güenas tardes!... dijo el muchacho cuando vino...

PRUDENCIA: Y lo peor fue que nadie le respondió. ¡Linda cosa!

RUDELINDA: Che, Zoilo ¿me encargaste el generito pal viso de mi vestido? (ZOILO no responde.) ¡Zoilo!... ¡Eh!... ¡Zoilo!... ¿Tas sordo? Decí... ¿Encargaste el generito rosa? (ZOILO se aleja y hace mutis lentamente por la derecha.) (pp. 80-81)

La “elipsis” en el texto y la teatralidad del mutismo funcionan como estrategias para señalar esas voces cercenadas, aquellas que el orden colonial y patriarcal invisibilizan o reprimen. En este sentido, las fronteras letradas y las oralituras revelan una voz fragmentada, censurada y elidida. Esta pulsión retórica, más allá del lenguaje formal, expresa el deseo profundo de ser reconocido y existir desde la palabra y el cuerpo, incluso en el balbuceo o el silencio afectivo. En *Barranca abajo*, estos silencios y murmullos conforman un espacio discursivo que tensiona la posibilidad de la enunciación y la subjetivación, con lo que el relato se vuelve un ejercicio de resistencia retórica, su cuerpo habla moviéndose; en este caso, moviéndose hacia el final para evitar ser un “residuo” de la modernidad:

ZOILO: (ZOILO lo sigue con la mirada un instante, y volviéndose al barril extrae un jarro de agua y lo bebe con avidez; luego va en dirección al alero y toma el lazo que había colgado y lo estira; prueba si está bien flexible y lo arma, silbando siempre el aire indicado. Colocándose después debajo del palo del mojinete trata de asegurar el lazo, pero al arrojarlo se le enreda en el nido de hornero. Forcejea un momento con fastidio por voltear el nido.) Las cosas de Dios... ¡Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pájaro!

(Reanuda su tarea de amarrar el lazo, hasta que consigue su propósito. Se dispone a ahorcarse. Cuando está seguro de la resistencia de la sogá, se vuelve al centro de la escena, bebe más agua, toma un banco y va a colocarlo debajo de la horca.)

En síntesis, *Barranca abajo* encarna un gesto de anarchivismo discursivo (Marroquín Parducci, 2015) al organizar un repertorio de enunciaciones que desestabilizan la hegemonía del lenguaje culto, urbano y normado, y reinscriben el habla mestiza como huella de una memoria plebeya. Esta operación teatral, que coloca en escena un conflicto entre regímenes de lengua, es también otra forma de subversión política, una apelación a los saberes otros, a las semióticas periféricas que desafían el orden de lo decible.

## Conclusiones

*Barranca abajo* se constituye en un artefacto fronterizo en tanto acto vivo de resistencia en medio de múltiples fronteras: las que delimitan la palabra y el silencio, las razones y los sentipensares, los cuerpos y las identidades, los géneros y las jerarquías sociales. Estas fronteras, más que barreras inamovibles, son lugares de conflicto, pero también de creación, donde se resignifican sentidos y de desobediencia epistémica.

Así, al pensar desde las epistemologías de la frontera, apelamos a escuchar esas voces fragmentadas y silenciadas, a reconocer la potencia audible de sus memorias comunales, a semiotizar el cuerpo, que no es solo un objeto biológico, sino un espacio de significación, que habla y resiste, y a cuestionar las categorías rígidas con las que también estructuran nuestros modos de leer para abrir espacios más inclusivos y plurales. La caída de Don Zoilo evidencia el choque entre la hegemonía del mundo moderno y la persistencia de los pluriversos del gaucho, del mestizo, del paisano, de las mujeres que existen con su diversidad y conviven en este mundo (Escobar, 2014). Pero es el cuerpo de Don Zoilo el lugar geocultural y ontológico donde se siente la humillación y el despojo; si el suelo (la estancia) le es quitado, su “corpósfera” es lo único que le queda para significar su resistencia.

El protagonista no solo pierde su tierra, sino que ve clausurada la posibilidad de habitar su propio mundo. Esta colisión ontológica en la frontera transforma su corpósfera (Finol, 2008) en el último territorio de soberanía; ante la imposición de una realidad única que silencia su geocultura, Zoilo opta por el suicidio como una forma de no ser asimilado por un sistema que niega la multiplicidad de mundos.

Leer *Barranca abajo* desde esta perspectiva nos invita a repensar la dramaturgia de Sánchez como un territorio polifónico y de cruce de estructuras sociales y culturales, estética del obraje, subjetividades en tránsito, semióticas mestizas, anarchivismo discursivo y corpósferas fronterizas. Una invitación para revitalizar su obra y leer el teatro rioplatense desde las zonas satelitales del país, proponiendo una praxis interpretativa que desborda los márgenes del texto y abre espacios para la resignificación política, cultural y epistemológica.

## Referencias bibliográficas

- ADORNO, ROLENA, *Guamán Poma: Literatura de resistencia en el Perú colonial*. México, Siglo XXI, 1991.
- ANZALDÚA, GLORIA, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- BARILI, AMELIA, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- CAMBLONG, ANA MARÍA, *Enhabitar los umbrales: Entre-dichos de las fronteras*. Buenos Aires, La Bohemia, 2005.
- DORRA, RAÚL, *La casa y el caracol (Lecturas críticas)*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005.
- DUBATTI, JORGE, *Cien años de teatro argentino: de Florencio Sánchez a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos, 2012.
- ESCOBAR, ARTURO, *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín, Unaula, 2014.

- ESTERMANN, JOSEF, *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz, ISEAT, 2006.
- FALS BORDA, ORLANDO, *Historia de la doble conquista: Resistencia en el Pacho*. Bogotá, Carlos Valencia, 1984.
- FERNÁNDEZ BRAVO, ÁLVARO, *Literatura y frontera: Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- FINOL, JOSÉ ENRIQUE, "La corpósfera: Cuerpo, espacio y lenguaje". *Revista de Filosofía*, N°26 (58), 2008, pp. 9-31.
- JELIN, ELIZABETH, *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- KUSCH, RODOLFO. *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1976.
- LACAPRA, DOMINICK. *HISTORIA Y MEMORIA DESPUÉS DE AUSCHWITZ*. Buenos Aires, Prometeo, 2009.
- LE GOFF, JACQUES, *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós, 1991.
- LOTMAN, IURI, *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra, 1996.
- LUGONES, MARÍA, *Peregrinajes/Pilgrimages: Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions*. Buenos Aires, del Signo, 2011.
- MARROQUÍN PARDUCCI, AMPARO, *La construcción de las identidades en la era de la globalización: Narrativas, fronteras y anarquismo*. San Salvador, UCA, 2015.
- NORA, PIERRE, *En los límites de la historia*. Santiago, Trilce, 2008.
- PALERMO, ZULMA, comp. *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires, del Signo, 2012.
- QUIJANO, ANÍBAL, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En Landier, Edgardo (comp.) *La colonialidad del saber*. Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Barranca abajo*. Buenos Aires, Huemul, 1966.
- SANTIAGO, SILVIANO, *El entre-lugar del discurso latinoamericano*. México, El Colegio de México, 2004.

# EL TEATRO DE FLORENCIO SÁNCHEZ EN CUYO. RECORRIDO Y SIGNIFICACIÓN POÉTICO-ESCÉNICA DE SU DRAMATURGIA

Grisby Ogás Puga  
Universidad Nacional de San Juan - CONICET  
[grisbyogas@yahoo.com.ar](mailto:grisbyogas@yahoo.com.ar)

El presente trabajo ofrece avances de la investigación en curso sobre los aportes y la productividad del dramaturgo rioplatense Florencio Sánchez en el campo teatral de la Región de Cuyo, situada al centro oeste de la República Argentina.

En esta oportunidad compartimos el análisis y la sistematización de relevamientos realizados sobre fuentes periodísticas y bibliográficas que dan cuenta de la presencia de las obras dramáticas de Florencio Sánchez en las provincias que integran la región, mayormente en Mendoza y San Juan. Este estudio nos permite acercar un primer mapeo cuantitativo y cualitativo de la circulación de los textos dramáticos, las puestas en escena y sus directores, los espacios, grupos e instituciones que elegían y montaban las obras de Sánchez, su impacto en la crítica y en el campo teatral receptivo y productivo.

Por otro lado, realizaremos dos lecturas a partir del mapa poético Florencio Sánchez en la región cuyana del oeste argentino: 1. Cruces horizontales sincrónicos en paralelismos cronotópicos vislumbrando semejanzas y diferencias de la productividad de Sánchez en los territorios provinciales durante el mismo contexto temporal y 2. Cruces verticales diacrónicos temporo-poéticos de su productividad en las primeras décadas del siglo XX, las últimas de ese mismo siglo y las primeras del siglo XXI. En este último caso nos centraremos en los patrones poéticos, estéticos, históricos e ideológicos que permitieron que un estilo propio argentino-cuyano de la poética realista del drama moderno anclara en Mendoza como una vertiente canónica hacia fines del siglo XX y principios del XXI y se situara como remanente transformándose en periférica en ese mismo período en la Provincia de San Juan.

Para analizar la circulación y recepción de la obra dramática de Sánchez desde coordenadas temporales que oscilan entre el pasado y el presente, necesariamente la mirada es historicista y situada. Lo cual implica una búsqueda retrospectiva analítica que brinde las bases cognoscitivas para ubicar y resignificar la obra desde un presente localizado, es decir desde nuestra contemporaneidad y desde nuestro propio lugar geográfico. En este sentido cabe aclarar que concebimos los espacios de producción artística como inter-locus, es decir lugares en conexión que exceden los trazados o cartografías geopolíticas. Venimos interesándonos por un pensamiento que contempla estas cuestiones y nos impulsa a pensar la historia teatral desde una cartografía de la cultura y del arte a la luz de los aportes de la geografía humana hacia el campo de la teatrología.<sup>1</sup> En esta geografía artística encontramos solidaridades territoriales, relaciones nodales y aires de familia<sup>2</sup> que accionan supraterritorialmente enriqueciendo tanto procedimientos formales como expresiones de contenidos culturales. Es así como, desde el enfoque de los estudios comparativistas asumimos el desafío de observar lo semejante y lo diverso, para poner en valor las particularidades que abonan la riqueza del conjunto.

Pensar la productividad de Florencio Sánchez en Cuyo implica poner en relación y contexto la interterritorialidad de las provincias que constituyen la región. En este sentido, y antes de adentrarnos en el recorrido de las puestas en escena de la dramática de Sánchez, es necesario observar algunas características de esa espacialidad.

---

1 Referimos los trabajos de Jorge Dubatti: 2008, 2009, 2019, citados en la bibliografía.

2 Referimos los trabajos de Mauricio Tossi, 2019a, 2019b, 2023, citados en la bibliografía.



La historiografía soio-cultural y artística de Cuyo se presenta en forma compleja. Complejidad coherente con el tipo de relación interprovincial que, históricamente, viene dada por condiciones políticas e institucionales que generaron relaciones de dependencia y rivalidad. Algunos factores condicionantes de larga data fueron la descentralización político-administrativa de Mendoza como sede de Cuyo y la radicación del primer Arzobispado en San Juan, aún siendo Mendoza una ciudad más desarrollada y de paso obligado entre Buenos Aires y Chile. A mediados de siglo XX, en los años setenta, ocurre la división de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza) surgiendo así las universidades nacionales de San Juan y San Luis, planteando nuevas situaciones de autonomía y competencia en el campo intelectual. A esta cartografía tensionada se suma la incorporación de la Provincia de La Rioja como parte de la región cuyana, la cual hubo de ser re-designada bajo la nominación de “Nuevo Cuyo”. Aportes historiográficos como el de Arias (1980) abordaron a la provincia de San Juan desde la perspectiva geopolítica analizando el espacio de frontera de la región de Cuyo.

Los trabajos culturoológicos se han dado de manera atomizada, intentando responder o aludiendo a “un espíritu cuyano” pero dando cuenta de éste desde los respectivos mapas geopolíticos provinciales o sea, desde lugares de enunciación locales y atomizados. Esto estimula nuestra investigación sobre Cuyo en el desafío de problematizar sus fronteras internas y redes de inter-conexión. En los últimos años surgieron algunos trabajos académicos que tomamos como antecedente ya que han intentado abordar los discursos artísticos regionales desde una geo-cultura atendiendo las posibles representaciones de un imaginario cuyano que integre semas como “lo andino”. En esta línea destacamos el abordaje de Beatriz Mosert (2010) que desde el análisis literario de la poesía del sanjuanino Leónidas Escudero da cuenta de una “frontera porosa”, donde lo andino se concreta en la experiencia de la cordillera, del desierto y de una particular oralidad compartida. Asimismo, resultan de interés los tres tomos de *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*, dirigidos por Marta Elena Castellino (2013), que plantea coordenadas proteicas para el análisis de las dramaturgias de Cuyo. Igualmente los aportes histórico-críticos sobre el regionalismo literario de las mendocinas Hebe Beatriz Molina y Fabiana Inés Varela (2018). Para la delimitación de Cuyo como esfera geocultural e histórica nos basamos en el trabajos que desde la Universidad Nacional de San Juan realizaron las historiadoras Margarita Ferrá de Bartol y Ana M. García (1985), que marcaron una inflexión en la conciencia de la identidad cultural y regional.

### **Florencio Sánchez en Cuyo**

La circulación de la obra Florencio Sánchez en Cuyo según nuestro rastreo comienza en el año 1904 en la ciudad de Mendoza, cuando la Compañía porteña de Emilio Yrastorza presenta *M'hijo el dottor*, es decir unos pocos meses después de su estreno en Buenos Aires. Los periódicos de la época anunciaban arribos a la ciudad de la compañías teatrales nacionales principalmente de comedias y zarzuelas, como la Compañía de Emilio Yrastorza. El tipo de teatro que se estaba representando en ese momento pertenecía en gran parte al circuito de la zarzuelas y del sainete, pero también comenzaban a aparecer los dramas modernos realistas en tres actos. Los estrenos se multiplicaban con títulos como *M'hijo el dottor* y *Canillita* de Florencio Sánchez; *¡Al campo!* de Nicolás Granada; *Bohemia criolla* y *Ensalada criolla* de Enrique De María; y *Justicia criolla* de Ezequiel Soria.

Esta avalancha de títulos, que hoy aparecen perfectamente ubicados en una historia del teatro argentino hizo trastabillar la recepción –sobre todo periodística– que trataba de identificar rasgos caracterizadores de una nueva dramaturgia auténticamente argentina. En consecuencia, al anunciar el estreno de *M'hijo el dottor* el Diario Los Andes (08/10/1904) acotó: “*M'hijo el dottor* será una joya del teatro, pero no del nacional, por cuanto su autor no es argentino y la acción de la

obra tampoco pasa en nuestro país sino en la vecina República Oriental. (Navarrete, 2005, p. 272)

Gracias a esta noticia que nos llega desde la Historia del Teatro Argentino en las Provincias de O. Pellettieri, pudimos pesquisar y encontrar un registro de estreno en San Juan. En ese mismo año 1904 en la Provincia de San Juan<sup>3</sup> la misma compañía presentó el día 22/11/1904 la obra *M'hijo el doctor* bajo la dirección de Felix Blanco por Compañía Nacional Lírico Dramática Yrastorza. Esta compañía extendió su estadía por varias semanas presentando títulos como: *Un Oteló criollo* (zarzuela) de José Podestá. La cartelera de ese año en la Provincia de San Juan la completaban zarzuelas y óperas a cargo de compañías porteñas e italianas.

La sostenida actividad teatral en San Juan de fines del siglo XIX se vio interrumpida por el terremoto de 1894 y al ingresar al siglo XX intenta reconstituirse compartiendo su espacio con el séptimo arte. Teatro y cine conviven no sólo en el espacio físico de las salas (Cine Teatro San Martín, Cervantes, San Juan) sino también en el espacio legitimador ocupado dentro de los periódicos. La página reservada para los espectáculos era dedicada en mayor medida a la propaganda cinematográfica tanto discursiva como iconográficamente, salvo algunas excepciones. Sin embargo la visita más o menos continua de compañías nacionales y extranjeras mantienen al teatro dentro del imaginario cultural de aquel entonces, aunque en una situación periférica en relación al cine, al menos así se presenta en el marco del periódico como agente legitimador.

El segundo registro en San Juan es del año 1909, en la función del día 06/10/1909 luego de la obra *La esquila*, de Nemesio Trejo, se presenta *En familia*, de Florencio Sánchez, por la Compañía Arellano en el Teatro Moderno. Y al día siguiente (07/10) se presentan *M'hijo el doctor*, también en el Teatro Moderno, siendo la segunda vez que esta obra se pondrá en escena en la provincia.

En ese año Mendoza también seguirá recibiendo puestas en escena de los textos dramáticos de Sánchez: 1909 *En familia*, por la Compañía de Enrique Arellano, junto a *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, Compañía Enrique Arellano. En ese mismo año se representa a *Hamlet*, de William Shakespeare, bajo la dirección de Ermete Novelli. En esta provincia encontramos que desde el año anterior, en 1908, se venían poniendo en escena obras modernas como *La piedra de escándalo* de Martín Coronado; *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrere; *Marco Severi*, de Roberto Payró, todas bajo la dirección Guillermo Battaglia.

Esta situación privilegiada de la Provincia de Mendoza en cuanto al arribo de compañías nacionales siguió in crescendo durante dos décadas, desde el año 1916 hacia 1936. En 1916 se presenta *Barranca abajo* y *Los muertos* ambas por la Compañía Pablo Podestá.

En 1916 Pablo y Blanca llegaron con un amplio repertorio para inaugurar el Empire Theatre. La fama de Pablo y la conformación del elenco de primer nivel despertaron gran interés en la comunidad, lamentablemente 15 días después la sala fue destruida por un incendio. Los Podestá pasaron al Municipal, donde ofrecieron media docena de obras y partieron para San Juan por una semana. Regresaron para inaugurar el teatro Pablo Podestá, en el antiguo Teatro de Verano. La oportunidad de los provincianos de conocer a un divo, se había cumplido, porque las figuras del arte que llegaban a la ciudad estaban nimbadas por un halo de misterio y de leyenda. Verlas, escucharlas, colmaba las aspiraciones del público en todos sus niveles. (Navarrete, 2005, p. 273)

Lamentablemente no encontramos registro de esa visita de Pablo Podestá a la ciudad de San Juan, ni en la *Historia del teatro en las Provincias* ni en nuestra investigación en los periódicos locales de la época. No obstante, la mencionada historia sí consigna en 1916 un estreno de la obra *Nuestro hijos*, por el Cuadro Filodramático Sociedad Artesanos del Porvenir, constituyéndose en el primer estreno en Cuyo por

---

<sup>3</sup> Diario *La provincia*, 22/11/1904, p. 6.

elenco local de una obra de Sánchez, y a seis años de la muerte del autor. Este elenco venía presentándose desde comienzos del año con obras de autores nacionales del momento como *La piedra de escándalo* de Martín Coronado; *La montaña de las brujas*, de Julio Sánchez Gardel. El 29/09/1917 el mismo elenco estrena *En familia*, de Florencio Sánchez convirtiéndose en la segunda escenificación de un drama de Sánchez en la provincia cuyana.

En ese año continuaron la visita de compañías nacionales con puestas en escena de obras del circuito comercial de Buenos Aires. Por sólo citar el mes de julio de 1917, encontramos los siguientes títulos: *El rosal de las ruinas*, de Belisario Roldán, con Dirección de Angelina Pagano, Compañía Pagano-Ducasse en el Teatro San Martín, con la actuación de Angelina Pagano, Lina Estévez, Francisco Ducasse, José Gómez, José Olarra. *El movimiento continuo*, de Armando Discépolo, bajo la dirección de Angelina Pagano, Compañía Pagano-Ducasse en el Teatro San Martín, con la interpretación actoral de Angelina Pagano, Lina Estévez, Francisco Ducasse, José Olarra. *Las d'enfrente* comedia de Gregorio de Laferrère, con dirección de Angelina Pagano, Compañía Pagano-Ducasse en el Teatro San Martín.

La tercera oportunidad de estreno de un texto de Florencio Sánchez por elenco local sanjuanino se produce en el año 1927 con *Barranca abajo*, con dirección de Rodolfo Oyola y la interpretación actoral de Angélica Marinero, Paz Camus, Claudina Aguado, en el departamento de Jáchal.<sup>4</sup> La localidad de Jáchal, de donde fue oriundo el poeta y folklorista Eusebio Dojorti conocido como Buenaventura Luna, era en ese momento un incipiente polo cultural. Puede inferirse que el comienzo de la actividad artística fue promovida por este músico, periodista, poeta y político, quien dirigió el primer programa folklórico radial de la argentina “El fogón de los arrieros” en Radio El Mundo de Buenos Aires, ciudad donde se radica hasta su muerte.

En San Juan capital continúa la circulación de compañías porteñas como la Compañía Nacional Saldías-Ramírez que presentó *Babilonia*, de Armando Discépolo en el Teatro Estornell; *La madrecita*, de Francisco Deffilipis Novoa, Compañía de Gloria Ferrándiz en el Teatro Estornell; *Juan Moreira*, de Alberto Vacarezza, Compañía Puértolas-Sassone en el Teatro Estornell. Y también continúa la prolífica actividad del Cuadro Filodramático Sociedad Artesanos del Porvenir, que intenta un compromiso con la modernidad teatral pero con autores canónicos provenientes de Buenos Aires.

[...] en su intento por inscribirse en el modelo teatral culto combinó el melodrama posromántico con procedimientos del realismo. Los modelos interpretativos y la selección textual se los proporcionó en su mayoría el actor director A. Almada [...] Como era habitual en la época, la escena giraba en torno al actor principal —en el caso de la Sociedad Artesanos del Porvenir el Sr. Abal— quien también se hacía cargo de dar directivas mínimas a los restantes actores. El tipo de actor que representaba Abal era el de gran fuerza expresiva, lo suficientemente dúctil para encarar personajes que requirieran una caracterización que apuntara a lograr el realismo. Culminó su carrera con la presentación por primera vez en San Juan de una obra de Florencio Sánchez *En familia* (1917), lo que representó un nuevo cambio en su elección estética, en tanto el sistema teatral generado por Sánchez resultó totalmente emergente para las puestas locales. (Castañeda-Castro, 2005, p. 372)

Hasta ahora vemos que durante las tres primeras décadas del Siglo XX hubo tanto en Mendoza y San Juan una considerable cantidad de puestas en escena de los textos dramáticos de Sánchez en su mayoría a cargo de compañías porteñas. En el caso de San Juan ya en el año 1916 se detecta el primer estreno de una obra del autor por un elenco local. De esta manera, Cuyo se iba introduciendo en la recepción de una variante del paradigma del teatro moderno. La dramaturgia de Sánchez, con sus procedimientos del realismo y sus temas de cohorte social y psicológico comenzaban a generar un modelo altamente

---

<sup>4</sup> Diario *La Reforma*, 26/09/1927, p. 4.

productivo para el teatro de la región en consonancia con lo que se estaba desarrollando en el nodo cultural rioplatense.

Otro aspecto importante que generó la circulación de la dramática de Florencio Sánchez, fue su carácter pedagógico y ejemplar sobre las escalas de valor estético que podían tener las expresiones del teatro de la época. Esto es algo que salta a la vista en el análisis del discurso periodístico. Por ejemplo, en el texto crítico del diario *La Reforma* de 1932, elegimos dos casos de análisis: 11 de Octubre de 1932 con una noticia que dice:

Según hemos anunciado en anteriores ediciones el próximo viernes hará su presentación en el Teatro Estornell de nuestra ciudad la compañía de comedia Arneodo – Fregues – Perelli. Trátese de un conjunto de ponderables valores artísticos y así permite asegurar la responsabilidad y excelentes dotes artísticos de las figuras que la integran. [...] Carlos Perelli es una de la más descolantes figuras del teatro nacional, es el intérprete indiscutido del genial dramaturgo Florencio Sánchez. Recuérdase como uno de los factores más importantes de la interpretación de sus obras habiéndose producido en Buenos Aires y Montevideo verdadera sensación y revolucionando los cánones artísticos con sus modalidades innovadoras de los personajes protagónicos de las obras de Sánchez, lo que le valió el ser contratado especialmente por el gobierno uruguayo para el estudio Auditorium de Montevideo, durante dos años seguidos. (*La Reforma* 11/10/1932, p. 6)

Vemos cómo interpretar obras de Florencio Sánchez era considerado parámetro de calidad artística. El otro discurso crítico que analizamos es la serie de artículos encontrados entorno al suceso de la visita a la Provincia de San Juan de la Compañía Teatral de Blanca Podestá en 1932. Es interesante analizar el caso de la visita de Blanca Podestá con su compañía porque si bien no representaron obras de Florencio Sánchez, el nombre de este autor y su significación estuvieron presentes en el discurso de estos actantes en el periódico local. La actuación de esta compañía genera un punto de inflexión en el discurso crítico teatral del diario *La Reforma* en cuanto notamos una variación de los parámetros o criterios de análisis de lo teatral. El 31 de mayo de 1932 el periódico diseña el artículo con un amplio titular en primera plana: “Blanca Podestá se presentará en el Teatro Estornell con la apasionante producción de Jacinto Benavente con la obra ‘*Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán*’, hace a nuestro pedido interesantes declaraciones: ‘el teatro, la cultura y el arte como sentimiento de humanidad’” (*La Reforma*, 31/05/1932, p. 1). De modo que el periódico publica en la quinta página de ese número una entrevista que denomina “Las perspectivas del Teatro Nacional”, el periodista no escatima detalles contextuales

Blanca se posesiona y con timbre grave nos dice: “La producción actual deja mucho que desear. En el género chico, debe saberlo mejor que yo. En el teatro serio una gran escasez de obras, los autores consagrados no escriben o se dedican al género más productivo: el sainete”. (p. 5)

A partir de esta declaración Blanca Podestá comienza a desarrollar su opinión sobre el estado del teatro argentino en su época desde la mirada de actriz y productora teatral, enfocando la función del dramaturgo como principal responsable de la calidad del teatro que se realiza en el país: “Faltan valores positivos entre los autores en actividad, muchos méritos indiscutibles se han llamado a silencio, se culpa al público pero esto no es indicativo, el público responde siempre a las producciones de verdadero valor” (p. 5). Este artículo sin desperdicio, se estructura a modo de entrevista a partir del estilo directo o forma dialogada entre entrevistador y entrevistada:

Periodista – Hemos notado en su repertorio una gran mayoría de autores europeos.

B. Podestá – Si señor, son las únicas que pueden justificar una temporada.

Periodista – ¿A qué atribuye Ud. esta situación del teatro nacional?

B. Podestá – Muchas causas, pero la principal para mí es la desorientación que existe en todas las manifestaciones de nuestra actividad y en modo muy particular a lo que atañe al movimiento

cultural. Esta desorientación está en todo. No hay en nuestro teatro una tendencia definida. Ni siquiera las obras de un mismo autor pueden considerarse idénticamente orientadas. Dando una idea de falta de madurez. Se da así en caso de obras cuyos dos primeros actos son muy buenos y en el tercer acto cambian fundamentalmente.

Ha faltado en el autor firmeza de convicción en el propósito para hacer una obra continuada, hay muchos terceros actos que parecen colocados a la fuerza, como parches. En el teatro Nacional la que manifiesta una tendencia definida es la Florencio Sánchez. Es que en los dramas de Florencio Sánchez hay forma y fondo y el público responde [...] El caso de Florencio fue un prodigio, intuitivo, genial. Todos quedamos pensativos parecería que flotara el recuerdo del inmortal “canillita”. (p. 5)

Los tiempos avanzan y la década del 30` se desarrolla en medio de un controvertido panorama socio-político atravesado por violencia, revoluciones y censuras. En este contexto —a partir del discurso periodístico y en el ámbito cultural— San Juan intenta modernizar sus visiones de mundo, aunque todavía sea reproduciendo la voz del “otro” y un “otro metropolitano”. Desde el poder de la prensa escrita se fueron legitimando los primeros gestos que el campo intelectual sanjuanino iba realizando en el proceso hacia una expresión teatral propia. Los grupos sanjuaninos, con su mirada dirigida hacia Buenos Aires, de a poco desarrollarían la puesta en escena local con textos de autores porteños, como los de Sánchez, pero también con sainetes como *Tu cuna fue un conventillo* de Vaccarezza, *Las andanzas de un ropero* de A. Botta, o con dramas serios como los de Martínez Cuitiño y Deffilipis Novoa. A partir de los años 30 proliferan formaciones teatrales locales de tipo vocacional en su mayoría

formados por jóvenes pertenecientes a familias encumbradas de la sociedad sanjuanina que ponían en escena tanto zarzuelas y operetas como piezas de Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrere; y cuadros filodramáticos relacionados con la Sociedad de Socorros Mutuos o Artesanos del Porvenir, elencos que también elegían piezas de autores porteños. Ambos grupos se movían en el mismo circuito. (Castañeda-Castro, 2005, p. 357)

Esto habla a las claras de la voluntad de los elencos locales por apropiarse productivamente de la estética del teatro moderno que habían incorporado como espectadores de las puestas en escena de las compañías porteñas que fueron trayendo esas novedades.

El caso de la Provincia de San Luis encontramos una única mención de puesta en escena de la pieza *M'hijo el doctor* en el año 1947 por la agrupación local Aficionados de San Martín.

El hecho clave fue la llegada a San Martín en 1947 del jefe de correos Víctor Manuel Acosta, quien tenía formación teatral y organizó ese mismo año un grupo de aficionados que estrenó varias obras en la localidad, como *El puñal de los troveros* de Belisario Roldán y *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez” (Lage, 2005, pp. 340-341).

Vemos cómo las obras de Sánchez eran parámetro de calidad dramática y sólo fueron representadas en casos de agentes culturales con cierta formación teatral. Esta puesta tiene el valor de ser local, aún cuando, al parecer la Provincia de San Luis careció de visitas de compañías porteñas que trajesen las novedades del teatro moderno en general y del teatro de Sánchez en particular.

Promediando las décadas siguientes aparece en la Provincia de Mendoza<sup>5</sup> la presencia de Jorge Petraglia como director de una puesta en escena de *Barranca abajo* en 1968 en el contexto del teatro universitario de la provincia. En el mismo contexto se presentaron *En familia*, en 1972, *La tigra*, en 1973, ambas con dirección Juan Rossi, y *Los muertos*, bajo la dirección de Manuel Eduardo Vega en 1977. Se trata de presentaciones del elenco local mendocino perteneciente a la Universidad Nacional de Cuyo para la cual “prestigiosos directores de Buenos Aires fueron contratados para la conducción del grupo. Se

---

<sup>5</sup> Datos según el relevamiento de Díaz Araujo, 2007, p. 256-285, Vol. II, citado en bibliografía.

montaron *Barranca abajo* de Florencio Sánchez (1968), *La alondra* de Jean Anouilh (1968) y *El jardín de los cerezos* de Chéjov (1971) dirigidas por Jorge Petraglia” (González de Díaz Araujo, 2007, p. 281).

En este mismo período en la Provincia de San Juan<sup>6</sup> se realiza la escenificación de *La gringa* (1967), por el Elenco Alborada. En el mismo año se presentaron *Los Próimos*, de Carlos Gorostiza, por el elenco Teatro de los Seis; *Motivos*, de Julio Mauricio, por elenco El Zonda. En 1981 se pone en escena *El desalojo*, por el Elenco Juvenil de Teatro. Esta obra aparece junto a *El pupilo quiere ser tutor*, de Peter Handke, del elenco Nuestro Nuevo Teatro. En 1983 se escenifica *El manosanta*, por el Grupo Vocacional Docentes Jubilados; en el mismo año aparecen *Woyzeck*, de George Büchner, por Nuestro Nuevo Teatro bajo la dirección de Oscar Kümmel; la obra de mimo *Angelino*, adaptación y puesta también de Oscar Kümmel, elenco Los mimos de Drum. En el año 1997 el Elenco Teatral Andino pone en escena *Barranca abajo*. En ese año circularon en la escena sanjuanina las obras: *En la diestra de Dios Padre*, de Enrique Buenaventura, con dirección Irene Ferreira; *Viejas fotos*, de Néstor Sabatini, dirección de José Anecchini; *Manchas en el silencio*, versión libre de Acto sin palabras I y II de Samuel Beckett, bajo la dirección de Juan Carlos Carta; *Real Envido*, de Griselda Gambaro, con dirección Juan Carlos Carta; *Los de la mesa 10*, de Osvaldo Dragún, con dirección Oscar Kümmel, *A otra cosa mariposa*, de Susana Torres Molina, con dirección Oscar Kümmel, entre otras. Los casos mencionados generaron repercusión en el campo teatral, al tratarse de grupos y agentes que contaban con centralidad en el circuito. En cambio, las agrupaciones que llevaron a escena a Sánchez en estas últimas décadas no contaban con una trayectoria reconocida en el campo teatral sanjuanino. A diferencia del caso de Mendoza cuyas puestas señaladas en las décadas del 60 y 70, pertenecieron al circuito del teatro de arte universitario.

Por otra parte, las obras que se estaban escenificando en San Juan de la mano de Oscar Kümmel y Juan Carlos Carta constituían estéticas emergentes con fuertes rasgos expresionistas. El caso de Irene Ferreira y José Anecchini respondían en mayor medida al drama moderno realista no ortodoxo, sino con variantes e intercambio de procedimientos con el teatro europeo vanguardista.

## Conclusiones

La presencia del teatro de Florencio Sánchez en las provincias cuyanas tuvo un desarrollo significativo en los casos de Mendoza y San Juan, aunque escaso en el caso de San Luis.<sup>7</sup> La aparición de su teatro en estas territorialidades a través del tiempo se produjo en contextos de circulación de otros autores nacionales y extranjeros que también orbitaban la poética realista. Este panorama abonó diversos grados de circulación y recepción productiva del drama moderno en la región de Cuyo. Pudimos observar una marcada tendencia de recepción positiva de las puestas en escena de sus obras por parte de los públicos y de la crítica periodística en las distintas épocas relevadas.

En cuanto a la productividad dramática de la poética del drama moderno, en el caso de San Juan no ha surgido hasta nuestros días un teatro eminentemente realista; mientras que esa estética sí fue consolidada en la Provincia de Mendoza.

Inferimos que las circunstancias históricas de legitimidad y práctica escénica de la dramaturgia de Sánchez y su modelo realista tomó un cauce sólido en la Provincia de Mendoza a partir de la producción de textos, puestas y estilos de actuación realistas de una parte del campo teatral mendocino hegemónico ligado a la tradición independiente y universitaria; y opuestamente en una coyuntura distinta, San Juan no adopta como propio este modelo dejándolo en los márgenes de prácticas aisladas.

<sup>6</sup> Datos según el relevamiento de Castañeda-Fernández, 2007, p. 406, Vol. II, citado en bibliografía.

<sup>7</sup> La provincia de La Rioja, integrante del Nuevo Cuyo no ha sido relevada en esta oportunidad.

Esto deviene en la magra productividad de obras teatrales realistas en contenido y en procedimientos y en el escaso entrenamiento actoral en este tipo de poéticas.

¿Qué factores permitieron uno y otro camino de la centralidad nacional de Florencio Sánchez a partir de la recepción de sus textos en los diversos territorios? Se abren nuevas preguntas entre algunas certezas.

En Mendoza el campo teatral presenta puestas en escena realistas a cargo de referentes legitimados por su trayectoria escénica y pedagógica en el campo teatral como Víctor Arrojo y Marcelo Lacerna, entre otros agentes teatrales independientes mendocinos, que además son docentes de la carrera de teatro de la Universidad Nacional de Cuyo. En San Juan en cambio, los rumbos que tomaron los agentes teatrales giraron hacia poéticas dramatúrgicas, escénicas y actorales expresionistas, que de situarse en un lugar emergente en el campo desde los años 70/80 hacia los 90, pasaron a tomar un lugar dominante hacia finales del S XX y comienzos del S XXI.

Aún nos falta recorrido por los últimos años para rastrar y cotejar la productividad de Sánchez en la escena cuyana actual y analizar su significación poético-escénica. Y de esa manera actualizar la mirada sobre su obra y pensar una posible respuesta a la pregunta: ¿Cómo leemos y representamos a Florencio Sánchez hoy y aquí?

### Referencias bibliográficas

- ARIAS, HÉCTOR DOMINGO, “San Juan en la geopolítica de la frontera de la región Cuyo”. *Congreso Nacional de la Historia. Tomo I*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1980, pp. 77-90.
- CASTELLINO, MARTA ELENA, dir., *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras-Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2013.
- CATAÑEDA, ALICIA Y JORGE FERNÁNDEZ, “San Juan (1944 – 1984)”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. II, Buenos Aires, Galerna-Inteatro, 2007, pp. 403-424.
- CATAÑEDA, ALICIA Y MARÍA C. CASTRO, “San Juan (1894 - 1944)”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. I, Buenos Aires, Galerna-Inteatro, 2005, pp. 347-377.
- DUBATTI, JORGE, ed. *Políticas de liminalidad en el teatro II*, Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamoro, 2019.
- DUBATTI, JORGE, *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel, 2008.
- DUBATTI, JORGE, *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue, 2009.
- FERRÁ DE BARTOL, MARGARITA Y ANA MARÍA GARCÍA, *Revista de historia regional. Tomo I*. San Juan, Ediciones Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan, 1985.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, GRACIELA, “Mendoza. La segunda modernización (1960 – 1967)”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. II, Buenos Aires, Galerna-Inteatro, 2007, pp. 256-285.
- LAGE, SUSANA, “San Luis (1910 - 1954)”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. I, Buenos Aires, Galerna-Inteatro, 2005, pp. 331-345.
- MOLINA, HEBE BEATRIZ Y FABIANA INÉS VARELA, dirs., *Regionalismo literario: Historia y crítica de un concepto problemático*, Mendoza, Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo, 2018, en línea <http://bdigital.uncu.edu.ar/11489>
- MOSERT, BEATRIZ, *Las fronteras de la literatura argentina en la región de Cuyo. El habla poética de Jorge Leónidas Escudero*, San Juan, Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan, 2010.
- NAVARRETE, JOSÉ F., “Mendoza (1892 - 1939)”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. I, Buenos Aires, Galerna-Inteatro, 2005, pp. 257-290.

- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Teatro Completo*. Edición de Dardo Cúneo, Buenos Aires, Claridad, 1964.
- TOSSI, MAURICIO, “Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino”, *Perífrasis. Revista de literatura, teoría y crítica*, vol. 10, N.º 20, 2019a, pp. 45-65.
- TOSSI, MAURICIO, “Las condiciones de posibilidad del teatro argentino interregional como objeto de estudio”, *Question. Revista científica especializada en periodismo y comunicación*, vol. 1, N.º 62, 2019b, pp. 1-17.
- TOSSI, MAURICIO, *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*, Buenos Aires, Biblos, 2023.

### **Fuentes**

- Diario *La Provincia*, 1904, Provincia de San Juan.
- Diario *La Reforma*, 1932, Provincia de San Juan.



# ECOS, RESONANCIAS Y REVERBERACIONES DE LA OBRA DE FLORENCIO SÁNCHEZ EN LOS TEATRISTAS DEL CONURBANO NORESTE DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES<sup>1</sup>

Gabriel Penner

Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales  
(UCES) y CON/TEXTO *típea* (Vicente López-PBA)  
[catedrapenner@gmail.com](mailto:catedrapenner@gmail.com)

“Mejor —me digo a mí mismo—,  
así trabajaré con el recuerdo,  
con una reverberación del texto”.  
—*El texto devorado*, Severo Sarduy

Este trabajo procura recolectar y pensar los ecos, resonancias y reverberaciones de la obra dramaturgica de Florencio Sánchez en la praxis de los teatristas de la zona noreste del conurbano bonaerense operando sobre la cuestión de las posibles influencias del drama moderno en la geo-territorialidad demarcada por los partidos de Vicente López, San Isidro, San Fernando y Tigre. Nos motiva la cuestión de problematizar las relaciones del quehacer teatral a partir de una dialéctica creativa entre los mapas y los antimapas o contramapas:

En este sentido, los contramapas corresponderían tanto a aquellas prácticas cartográficas que resisten, como a aquellas otras que incluso desafían la hegemonía de ciertos modos de ordenamiento y control desplegados en los mapas. Pero, además, los contramapas serían también una suerte de antimapas, en cuanto resistencia y oposición a ser mapeado. (Piazzini Suárez y Montoya Arango, 2022, p. 17)

Se trataría entonces de mapear las marcas territoriales que puede producir la obra de Florencio Sánchez para comenzar a pensar los contramapas del teatro independiente de la zona en cuestión. Podríamos iniciar considerando las características geográficas de lo que, a modo *saereano*, denominaremos “la zona” y en esta instancia destaca el vínculo con el río, el límite hacia el este está dado por el Río de la Plata, nos encontramos literalmente en una “zona rioplatense” en confluencia con el gran Delta del Paraná. Los cuatro territorios que conforman la zona geo-teatral que es objeto de estudio están bañados por aguas de río. Esta situación puede considerarse como un puente-estímulo en relación con el autor que nos concierne. En torno al concepto de “zona” y la producción artística ficcional es muy atractivo leer la compilación realizada por Paulo Ricci que lleva por título *Zona de prólogos*, dedicada a vislumbrar la literatura de Juan José Saer a partir de un pacto entre zona y ficción. Puede extenderse esa premisa hacia lo que podríamos nombrar como “zona poética” para analizar determinadas praxis escénicas en pacto con lo territorial. Y en esta geografía que estamos demarcando se opera otra relación que subdivide a partir de la variable “este-oeste” desde una línea que podría estar trazada por la Ruta Panamericana- Acceso Norte y por las líneas de trenes del Ferrocarril Mitre desde Retiro hacia Tigre y hacia la estación Mitre en Olivos, y el Ferrocarril Belgrano Norte desde Retiro hacia Grand Bourg y Villa Rosa. En principio en este mapeo de ascendencia teatral que estamos realizando el “este” de la zona noreste del conurbano está más poblado de actividades teatrales o vamos a decir están más visibilizados los agentes e instituciones que producen teatro. La delimitación geo-teatral propuesta para trabajar las repercusiones de la obra de Sánchez está guiada por la metodología utilizada para sustanciar

---

<sup>1</sup> Históricamente la región que hemos tomado como caso de estudio ha sido denominada como “zona norte”, “conurbano norte” o “región metropolitana norte”. Aquí se tomó la decisión de precisar la ubicación territorial bajo el nombre de “conurbano noreste”.

información pertinente que fue sugerida por Jorge Dubatti quien en el libro editado junto a Roger Mirza *Florencio Sánchez. Contemporáneo: Perspectivas Rioplatenses* (2014) postula una serie de preguntas para ser respondidas por agentes teatrales entendidos en su más amplia definición. Estas preguntas fueron estructuradas y formuladas como una encuesta y enviadas en su mayoría a través de “formularios de google” y otras realizadas a partir de encuentros personales en forma de entrevistas. Hemos extraído algunos comentarios de teatristas que nos parecieron relevantes para sustentar este escrito en torno a la recepción de la obra de Florencio Sánchez. Más allá del trabajo de campo el interés de esta incursión investigativa se sostiene también en producir herramientas conceptuales que puedan ayudar a comprender los procesos creativos y de reapropiación diversos que radican en los teatristas de la región metropolitana noreste. De este modo las preguntas y respuestas operan en un territorio con características y agentes teatrales específicos y van trazando las posibilidades variadas para atender y entender las resonancias.

Una primera instancia de análisis es el territorio desde el cual operan estos teatristas; los cuatro partidos mencionados ocupan la franja noreste que tiene como frontera sur a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Esto marca una relación intensa con la influencia de la praxis teatral que se desarrolla en dicha ciudad entendida históricamente como un “centro de referencia” y en este sentido existe una *situación de liminalidad*, de tensión e hibridación entre las perspectivas de los teatristas definidas como fronterizas en términos territoriales. Muchos de los teatristas consultados por el interés en la obra de Florencio Sánchez han transitado y transitan, ya sea en su período de formación, en su actividad teatral o como espectadores, lo que se puede denominar un “tráfico” de ida y vuelta entre el centro y la periferia (CABA-CONURBANO). En ese tráfico definido como procesos múltiples de interpenetración cultural se fue constituyendo un “modus operandi” que produce particularidades identitarias dinámicas que generan praxis y poéticas locales en interacción con otras prácticas producidas con perspectivas centrales y/o globales.

Lo porteño y lo bonaerense como socialización estética-poética se intervienen en “lo conurbano” o quizás se esté comenzando a pensar en términos de “Área Metropolitana de Buenos Aires” (AMBA). Se puede caracterizar como “en tránsito” al fenómeno territorial artístico que se está describiendo enmarcado en procesos culturales, económicos y políticos más amplios. Esta situación puede enmarcarse dentro de los estudios caracterizados por procesos culturales de hibridación como los describen algunos de los textos producidos por el antropólogo Néstor García Canclini. En este sentido, las relaciones territoriales generan identidades cambiantes, mutantes, movibles.<sup>2</sup>

A la situación de “pasaje fronterizo” delimitado por el vínculo “centro-periferia”, puede incorporarse una nueva variable geo-teatral que complementa el mapa de relaciones, esta instancia está asociada a las interrelaciones de la región del conurbano noreste con otra metrópoli que es la capital de la Provincia de Buenos Aires, la ciudad de La Plata, sede de la organización política, cultural y teatral. Pensado de esta manera, aparece aquí el planteo de interacciones con una “Doble Metrópoli” (CABA y La Plata).

¿Cómo comprender el pensamiento teatral que se elabora en la región estudiada? ¿Cómo comprender la/s poética/s que se practican en el conurbano noreste en el marco de esta relación con lo que denominamos la “Doble Metrópoli”? Aquí se recurre a la cuestión cartográfica que contienen los estudios del Teatro Comparado que han dado un salto crítico en el abordaje a partir de nuevos enfoques plurales que registran categorías tales como territorialidad, interterritorialidad, extraterritorialidad y supraterritorialidad. A lo cual podría agregarse la noción problemática de

---

2 Al respecto ver los libros del autor: *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad* (1989) y *Consumidores y Ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización* (1995).

“transterritorialidad” para observar el fenómeno sumando una perspectiva. Como sostiene Jorge Dubatti (2020):

Territorialidad es espacio subjetivado, geografía en la que se configura una determinada subjetivación, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce complejidades intraterritoriales dentro de un mismo territorio (nunca monolítico u homogéneo). Geografía subjetivada, siempre en transformación, que incluye las tensiones con la desterritorialización y la reterritorialización. (p. 115)

Desde esta perspectiva se propone analizar la producción del pensamiento teatral de la región, esto es sus praxis, en vínculo con los procesos de subjetivación permanentes a partir de múltiples mediaciones territoriales. El concepto de territorialidad y sus variantes permite poner en crisis identidades monolíticas y fijas así como prácticas constitutivas del pensamiento escénico. Cartografiar cualquier práctica de los teatristas de la región noreste del conurbano bonaerense requiere reflexionar sobre las lógicas dinámicas de territorialización-desterritorialización-reterritorialización que fueron elaboradas por los filósofos Giles Deleuze y Félix Guattari (2000) y sumarlas críticamente a las miradas más atentas de la Filosofía Teatral. En cada praxis teatral se puede encontrar un “agenciamiento” que involucra un modo creativo de apropiación como recorrido en relación con el territorio.

Aquí, puntualmente, interesa destacar la idea de que el teatro está en vínculo con los movimientos de personas que van de territorio en territorio que como nunca en la historia de la humanidad se han multiplicado. De ahí que el filósofo italiano Diego Fusaro (2021) denomina a estos momentos como “tiempos del homo migrans” y esta categoría podría permitirnos pensar la “transterritorialidad del hacer teatral” en el marco geográfico que estamos investigando. El teatro migrante o en migración es una praxis del movimiento en tanto creadora permanente de experiencias e imaginarios en combinación de territorios. Teatristas o agentes teatrales del conurbano noreste tienen por práctica permanente cruzar las fronteras que llevan a CABA y en no pocas ocasiones generar experiencias teatrales en La Plata o con otras zonas del conurbano bonaerense. Estas prácticas teatrales son llevadas a cabo por teatristas e instituciones y para dar cuenta de esto puede reflexionarse a partir del concepto de *agente socializado* planteado por Pierre Bourdieu que, como sostiene Alicia Gutiérrez (1994):

Esta actitud metodológica lleva necesariamente a sustituir la relación ingenua entre el individuo y la sociedad, por la relación construida entre los dos modos de existencia de lo social; las estructuras sociales externas, lo social hecho cosas, plasmado en condiciones objetivas, y las estructuras sociales internalizadas, lo social hecho cuerpo, incorporado al agente. (p. 13)

El agente siempre está entramado en relaciones múltiples con otros agentes, con los territorios y con las instituciones que demarcan el contexto. Y el agente se vuelve “actuante” a partir de las estrategias que desarrolla para intervenir en los procesos sociales. Este término permite comprender a los teatristas como *agentes de praxis* que interactúan en un sistema de relaciones y posiciones que en la lógica teórica *bourdiana* se denomina “campo”. A partir de esto se puede decir que este trabajo articulado por entrevistas busca dilucidar las posibles reverberaciones de las obras teatrales de Florencio Sánchez como constructor del drama moderno rioplatense en los agentes actuantes del teatro de la región noreste del conurbano bonaerense. De este modo aplicamos el concepto de *agente de praxis teatral o actuante* a aquellos y aquellas que desarrollan su actividad creativa e investigativa en el territorio desplegando estrategias múltiples como actores/actrices, investigadorxs, dramaturgxs, directorxs, escenógrafxs, profesores y maestrxs de teatro, iluminadorxs, pero también salas, grupos de teatro, organizaciones colectivas como la Asociación Argentina de Actrices y Actores (Delegación Zona Norte), Norestada, el CPTI, el INT, festivales, congresos, entre otros agentes que intervienen en el desarrollo del proceso cultural. Resulta insoslayable sumar a esta primera aproximación teórica un

elemento central que enriquece el abordaje y está constituido por la herramienta definida como “habitus”. Es un aporte de Bourdieu (1995) para complejizar las dinámicas explicativas de las prácticas sociales en este trabajo devenidas artísticas teatrales. El autor señala que el *habitus* está constituido como el elemento subjetivo que los agentes sociales tienen incorporado como disposiciones durables e interactúan con las estructuras objetivas externas o campos, constituyendo de este modo una “complicidad ontológica”. El desarrollo de estas herramientas permite articular el trayecto de los agentes actuantes en sus relaciones con sus *habitus* y el *campo*, y el legado de Florencio Sánchez.

### **A propósito del universo de respuestas de los agentes territoriales**

Las respuestas obtenidas muestran un universo sostenido en impactos diferentes que van desde el no abordaje de los textos del autor hasta la significación de la importancia de su obra para la identidad nacional y la comparación con otros autores como Armando Discépolo y Roberto Arlt. En este contexto las respuestas fueron realizadas por una amplia diversidad de agentes teatrales que transitan el territorio, a saber:

- actrices y actores,
- directoras y directores,
- profesoras y profesores de teatro y literatura en establecimientos educativos de la Provincia de Buenos Aires,
- coordinadoras y coordinadores de talleres de teatro,
- dramaturgas y dramaturgos, algunos que se han recibido en la Diplomatura en Dramaturgia del Instituto Cultural Paco Urondo FILO:UBA (resulta interesante observar la cantidad de integrantes del conurbano norte que han participado y siguen participando de esta instancia de formación),
- artistas investigadores/as, y
- gestoras y gestores culturales.

Cabe consignar que en el marco del universo investigado el rango etéreo oscila entre los 40 y 88 años. Esto plantea que los teatristas sub-40 de la región por distintas razones no han respondido o no han sido entrevistados. Hasta el momento de presentar este trabajo se llevan realizadas 25 entrevistas, en dicha cifra están sumadas las presenciales y las formuladas a distancia por distintas vías tecnológicas. A partir de aquí se exponen los lineamientos más relevantes de las respuestas recolectadas producidas por los agentes de praxis teatral del territorio demarcado por las coordenadas expuestas:

En cuanto al primer acercamiento a la obra de Florencio Sánchez la diversidad de respuestas se puede exponer en tres grandes fuentes de transmisión:

- a) La familia,
- b) La escuela secundaria
- c) Los talleres de teatro.

Esto puede indicar que existe en estos agentes teatrales una aproximación inicial mediante instancias de socialización temprana como la familia y la escuela, que podríamos denominar “pre-teatral”, para luego tener otros vínculos desde lo específicamente teatral. Es muy interesante el recorrido propuesto por la respuesta del teatrista:

La primera vez que leí a Florencio Sánchez fue en el colegio secundario, en los años 70, luego por investigación propia. Recuerdo ir recorriendo viejas librerías de la calle Corrientes de la ciudad de Buenos Aires en busca de libros con sus obras.<sup>3</sup>

El trayecto de lectura y apropiación puede plasmarse en la respuesta del entrevistado con más años en el teatro zonal quien sostiene: “Nos acercamos al teatro de Florencio Sánchez a través de los grupos filodramáticos luego en los talleres y representando sus obras”.<sup>4</sup>

El núcleo más sustancial con respecto a las obras de Florencio Sánchez está dado en las respuestas ofrecidas por profesores y profesoras de teatro y literatura como agentes actuantes en el territorio. Ante la primera pregunta, referida a la presencia y significación que tiene Florencio Sánchez dentro del teatro argentino una de las entrevistadas expresa:

Es un autor que nos interpela en todas sus obras. Si bien el contexto de su escritura tiene que ver con su época, al centrar su dramaturgia en las conductas de sus personajes esto lo convierte en universal. Desmenuza a la sociedad y sus modelos y más allá de los cambios de época, la esencia sigue siendo la misma: EL SER HUMANO.<sup>5</sup>

Esta respuesta la podemos vincular con la aparición del drama moderno en el Río de la Plata que consolida los valores de la Modernidad, a partir de una estructura o concepción teatral relacionada con una “metáfora epistemológica” como lo plantea Umberto Eco en su destacado trabajo *Obra Abierta*, el drama moderno implica una cosmovisión articuladora de lo que podríamos llamar acciones axiológicas. En términos de la sociología clásica postulada desde la perspectiva *weberiana* varios agentes en sus respuestas identifican a las obras de Florencio Sánchez y sus reverberaciones en vínculo con la acción racional orientada por valores en donde se prioriza una comunicación sostenida en lo axiológico, la apuesta escénica por el marco valorativo. El modelo de este tipo dramático se consolida con la obra de Henrik Ibsen *Casa de muñecas* que marca un hito en el relato teatral que irradiará los postulados modernos como cuestiones culturales hegemónicas.

Otra respuesta que da cuenta de la forma de acercamiento al material del autor que estamos problematizando indica:

Leí *En familia*, *Barranca abajo* y *M'hijo el doctor* cuando cursaba la escuela secundaria. Luego, cuando estudié el Profesorado de Literatura en la cátedra de literatura argentina y latinoamericana, leímos y analizamos sus obras en comparación con Gregorio de Laferrere y Roberto Arlt.<sup>6</sup>

Aquí aparece una cuestión interesante que se puede plantear como la diferencia entre la lectura y el montaje de las obras del autor, esta situación se registra mucho en las respuestas como si la modalidad consistiese en la importancia de “leer a Florencio Sánchez”, pero no tuviese una traducción en “hacer o montar sus obras”. De hecho, el único registro de montaje de un texto del gran autor rioplatense que recuerdan las personas entrevistadas en la zona noreste del conurbano bonaerense es el trabajo realizado por la directora Estela Oriana que llevó a escena la pieza *Puertas Adentro*, esta situación es destacada por una de las teatristas:

La puesta en escena de *Puertas Adentro* que realizó Estela Oriana fue ambientada en el año 1945, ella le sumó a la escenografía y vestuario elementos de su patrimonio familiar, fue muy interesante la propuesta y no perdió vigencia en cuanto a las problemáticas sobre la diferencia de clases. Esta característica la emparentaba con un Biodrama, se observaba como un Museo

---

<sup>3</sup> Entrevista realizada a Jorge Córdoba, teatrista de San Fernando, director de teatro y actual Delegado General de la AAAA de la delegación Zona Norte de PBA. Coordina el Espacio Tinku.

<sup>4</sup> Entrevista realizada a Juan Merello, teatrista de San Fernando, fundador del Teatro Martín Fierro.

<sup>5</sup> Entrevista realizada a Liliana Dozo, teatrista de Vicente López, directora, docente y actriz.

<sup>6</sup> Entrevista realizada a Mónica Landolfi, teatrista de Vicente López, dramaturga y docente.

que cada espectador podía recorrer al finalizar la obra juntos a un intercambio de historias con las actrices.<sup>7</sup>

La impronta de la relación entre los agentes teatrales entrevistados y la obra de Sánchez se encuentra mayoritariamente signada por el respeto que pareciera cerrar las posibilidades de montaje. Se valoran sus textos pero no se hacen “carne teatral”, pareciera prevalecer lo literario por sobre lo escénico. A esta aproximación podríamos sumar la hipótesis que comparativamente en la zona noreste del conurbano bonaerense en donde está demarcado este trabajo los teatristas han trabajado con más intensidad las obras de autores como Roberto Arlt o la influencia de Armando Discépolo que la de Florencio Sánchez. Se desprende un consumo leído o literario más que de praxis teatral.

Más allá o más acá del trabajo mencionado sobre *Puertas Adentro*, en relación al interrogante planteado en las entrevistas sobre si se ha visto alguna versión de las obras de Florencio Sánchez en los últimos años y qué recuerdo se tiene, las respuestas caminan por dos puestas icónicas, por un lado el trabajo de Ricardo Bartís en el Sportivo Teatral realizando *De mal en peor* en 2005 y por otra parte el registro escénico producido por Pompeyo Audivert en 2019 con el título *Trastorno* reelaborando la tragedia de Sánchez *El pasado*. Así las cosas comenta uno de los directores consultados:

La obra icónica es *M'hijo el doctor* que hoy como está el país en relación con la quita de financiamiento de la universidad pública cobra una vigencia importante. Por otra parte, no se ven por el conurbano norte que se hagan obras de Florencio Sánchez. El recuerdo que tengo es el homenaje de Bartís denominado *De mal en peor* y que tenía el color de las obras de Sánchez y eso me gustó.<sup>8</sup>

Muchos de los y las entrevistadas coinciden en el recuerdo y el impacto que produjo el “acontecimiento Sánchez” de la mano de Ricardo Bartís y lo incorporan como parte de los “procesos de formación informal” en sus procedimientos escénicos. El otro abordaje rememorado y que produjo ecos en las respuestas de los consultados fue la “experimentación pompeyana” como se señala a continuación: “Destacaría la obra de Audivert, ya que era una puesta experimental. Pompeyo representaba a la madre, una anciana con muchos secretos sobre su pasado. No recuerdo haber visto otra puesta de Florencio Sánchez”.<sup>9</sup> Sin embargo la puesta más vista por los agentes teatrales consultados fue *Barranca abajo* en el Teatro Nacional Cervantes bajo la dirección de Luis Romero en el año 2006.

Para finalizar esta propuesta de investigación que busca aportar instancias mínimas de reflexión para sumar material al Congreso Internacional Florencio Sánchez (1875-1910) pensamos que la recepción y apropiación de la obra de Florencio Sánchez en el conurbano noreste de la Provincia de Buenos Aires es diversa y podría indicarse que se establece en modos indirectos que operan como resonancias, ecos y reverberaciones de los textos que consolidan un capital simbólico activo que repercute en la creación y producción de los teatristas. Se puede establecer más un “efecto Florencio” en la lectura y los valores que en la praxis concreta de montaje y puesta en escena. En cualquier caso este trabajo no se propone cerrar sino abrir las perspectivas para dar un paso hacia la comprensión de las poéticas emergentes de la zona.

## Referencias Bibliográficas

BOURDIEU, PIERRE. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.  
DELEUZE, GILLES, Y FÉLIX GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

---

<sup>7</sup> Entrevista realizada a Liliana Dozo, teatrista de Vicente López, directora, docente y actriz.

<sup>8</sup> Entrevista realizada a Leonel Figliolo Jara, teatrista de San Isidro, director y gestor cultural.

<sup>9</sup> Entrevista a Mónica Cucci, teatrista de San Fernando, profesora de Literatura.

- DUBATTI, JORGE, *Teatro y territorialidad*, Barcelona, Gedisa, 2020.
- ECO, UMBERTO, *Obra Abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1984.
- FUSARO, DIEGO. *Historia y conciencia del precariado. Siervos y señores de la globalización*. Madrid: Alianza, 2021.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Grijalbo, 1989.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Consumidores y Ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, 1995.
- GUTIÉRREZ, ALICIA, *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.
- PIAZZINI SUÁREZ, CARLOS EMILIO Y VLADIMIR MONTOYA ARANGO, eds. *Cartografías, mapas y contramapas*, Medellín, Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, 2022.
- MIRZA, ROGER Y JORGE DUBATTI, coords. *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses*. Montevideo, Universidad de la República, 2014
- RICCI, PAULO, comp. *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011.
- SARDUY, SEVERO, *Antología*, México, FCE, 2000.

# EL CUCHILLO Y EL LAZO-HORCA COMO ELEMENTOS SIMBÓLICOS EN *BARRANCA ABAJO* DE FLORENCIO SÁNCHEZ

Damián Pérez Mezzadra  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
[damianperezmezzadra@gmail.com](mailto:damianperezmezzadra@gmail.com)

En esta conferencia propongo una lectura simbólica de dos objetos centrales en *Barranca abajo* (2005) de Florencio Sánchez: el cuchillo y el lazo transformado en horca.

Lejos de considerarlos meros elementos escenográficos, circunstanciales o funcionales, los abordaré como signos que condensan una red de sentidos culturales, literarios y filosóficos, especialmente en relación con la figura del protagonista, Don Zoilo, y su trágico final. Este trabajo parte de una tensión interpretativa entre dos enfoques críticos contrapuestos: por un lado, el de Enrique Giordano (1982), que niega la posibilidad de una dimensión simbólica en el universo sancheano y, por otro lado, el de Emilio Irigoyen (2014), que reivindica una mirada más abierta y connotativa, incluso dentro de una dramaturgia situada en el realismo.

Según Giordano, los signos presentes en *Barranca abajo* no trascienden su función mimética. A su juicio no hay en ellos autonomía ni densidad simbólica ya que todos remiten directamente a la intriga y se explican en función del desarrollo de la trama de la obra teatral en cuestión. Esta concepción reduce los elementos del drama a instrumentos de acción, sin permitir lecturas en profundidad. Así, sostiene que un cuchillo en Sánchez “no es más que un cuchillo” (1982), en contraste con autores como Lorca, donde los objetos asumen valor poético y polisémico. Esta postura, si bien coherente con un enfoque positivista y un realismo decimonónico, resulta restrictiva cuando se la confronta con la riqueza interpretativa que permite el texto teatral.

Por el contrario, Emilio Irigoyen (2014) propone una mirada más flexible. Advierte que las interpretaciones dominantes sobre Sánchez suelen insistir en la dimensión teatral, relegando o directamente negando la dimensión literaria de su obra. Desde su perspectiva, *Barranca abajo* no debe analizarse únicamente en función de su trama realista sino también como un texto abierto a múltiples registros: el simbólico, el modernista, el psicológico. Esta concepción permite considerar que ciertos objetos o gestos, aunque funcionales dentro de la acción, pueden adquirir una resonancia que desborda su contexto inmediato.

Esta exposición adopta esta segunda perspectiva para analizar dos objetos que delimitan el arco trágico de Don Zoilo: el cuchillo y el lazo convertido en horca. Ambos están vinculados a la muerte —como amenaza, posibilidad o desenlace—, pero también a una elección. Y en esa elección, sostengo, se cifra una dimensión simbólica que es imprescindible para comprender la tragedia del personaje.

Una pregunta clave articula este análisis: ¿por qué Zoilo decide quitarse la vida y, a su vez, por qué lo hace con un lazo y no con el cuchillo que lo acompaña desde el inicio de la obra? La respuesta exige más que una lectura argumental; requiere rastrear el modo en que la cultura y la literatura han codificado simbólicamente las formas de suicidio, y cómo esas codificaciones se inscriben, incluso involuntariamente, en el texto dramático.

## Los modos del suicidio

En su obra clásica *El suicidio*, Émile Durkheim analiza el fenómeno desde una perspectiva sociológica. Aunque concluye que no existe una correlación estricta entre el tipo de suicidio y el método elegido, reconoce que las distintas sociedades atribuyen significados diversos a las formas de morir. La decapitación, la horca, el veneno, la espada; cada una conlleva una carga simbólica que afecta la



percepción colectiva del acto. Durkheim incluso admite que en ciertos contextos sociales, el modo de ejecutar la muerte puede reflejar una voluntad de preservar la dignidad, o bien manifestar el envilecimiento del suicida.

A partir de esta noción, se puede afirmar que Zoilo, como personaje literario, no elige simplemente morir sino que selecciona una forma de morir que lo sitúa dentro de un sistema simbólico. Como sucede en la literatura clásica, donde el suicidio por arma blanca se asocia al honor mientras que la horca se vincula al oprobio, la decisión de Zoilo no puede ser leída como casual o indiferente. Implica una interpretación posible sobre su percepción del fracaso, del deber, del sacrificio y de la deshonor.

Esta tradición sobre los mecanismos de cómo quitarse la vida es rastreada con rigor por Dora Salman Rocha (2011), en su tesis doctoral sobre el suicidio literario en la obra de Jorge Semprún. Allí la autora enumera numerosas referencias en la literatura griega y latina donde los personajes se suicidan no solo como acto de desesperación sino como afirmación de una voluntad estética, ética o simbólica. Es así que Salman Rocha enumera una serie de autores que hacen mención al suicidio de maneras eufemísticas o metafóricas como “Eurípides, Aristófanes, Herodoto, Esquilo, Aristóteles, Platón, Plutarco y muchos otros autores clásicos” (pp. 13-14). Más adelante agrega:

Destacan también dos aspectos además de la terminología: la forma y la causa. Durante mucho tiempo el modo de suicidarse constituirá un aspecto importante: los héroes y, más tarde, los nobles también, no se pueden matar de cualquier manera y algunas formas de hacerlo serán consideradas completamente indignas de cierta clase social. En estos momentos históricos veremos que hay una especie de código de etiqueta del suicidio, y su observancia es uno de los elementos que lo vuelven aceptable, e incluso admirable. El ahorcamiento, por ejemplo, era visto generalmente como una muerte vergonzosa que ameritaba castigos. Por eso Eurípides hace que la hermosa Helena considere con cuidado la forma de darse muerte; es importante morir pero no de cualquier manera. Ahorcarse, nunca. Esta forma es infame aun para el esclavo; morir a hierro le parece mejor y mucho más noble. (pp. 19-20)

Salman Rocha observa que en muchas de estas representaciones, el modo de suicidio es tan importante como su causa. La forma configura el sentido. Morir por el hierro es asumir el destino trágico con nobleza. Ahorcarse, en cambio, suele remitir al fracaso, a la imposibilidad de enfrentar el conflicto de otro modo. Desde esta óptica, es decir, posicionándonos en un enfoque histórico-cultural sobre la representación del suicidio, la elección de Zoilo adquiere un peso mayor. Al entregar su cuchillo y usar un lazo para matarse, está diciendo algo sobre sí mismo, sobre cómo percibe su caída, sobre su relación con el mundo que lo ha desplazado. En este sentido, el suicidio de Zoilo puede ser leído no solo como una decisión que alimenta la trama trágica del protagonista, sino como una inscripción en una tradición literaria y cultural que dota a cada gesto, a cada objeto, de una semántica específica. El cuchillo y el lazo no son simples instrumentos. Son signos. Y como tales, organizan una dimensión simbólica del drama que no puede ser ignorada.

### **El signo del cuchillo**

Desde su primera aparición en escena, Don Zoilo está ligado al cuchillo. En silencio, absorto, marca figuras en el suelo con él. Este gesto, aparentemente trivial, revela ya una concentración introspectiva, una desconexión con el entorno. El cuchillo no se utiliza en este momento como herramienta de trabajo ni como arma, es un objeto que ocupa sus manos y sus pensamientos. Es en ese instante donde se inscribe la posibilidad del suicidio, aún no explicitado, pero sí latente. Por supuesto que esto lo podemos afirmar porque conocemos el final de la obra y no porque esté claramente manifiesto para el lector/espectador que tiene su primer contacto con este drama. Es hacia el final de la obra o en una segunda lectura o expectación que reconsideramos estos signos en su dimensión connotativa.

En términos simbólicos, el cuchillo carga con un amplio abanico de significaciones. Según Cirlot (2011) representa una inversión de la espada, asociándose tanto a la venganza y la muerte como al sacrificio. Su hoja corta lo vincula a lo instintivo, a lo primario. Chevalier (1986) agrega que los instrumentos cortantes simbolizan el principio activo y masculino, en contraposición a elementos envolventes o receptivos, como las redes o los nudos. El cuchillo entonces no es neutro, por el contrario, es símbolo del poder fálico, del dominio sobre la materia, de la acción transformadora del varón sobre su entorno. En el contexto del universo rural, el cuchillo también representa el trabajo del hombre en el campo, su capacidad para defenderse, para marcar su presencia. Es un objeto que no solo forma parte de la vida cotidiana, sino también del imaginario de la masculinidad tradicional. En este sentido, el cuchillo que porta Zoilo es metonimia de su identidad como jefe de familia, como hombre de trabajo, como figura de autoridad en una estructura patriarcal.

Cuando Zoilo entrega ese cuchillo a Aniceto, no solo se deshace de un objeto, sino que renuncia simbólicamente a todo lo que representa. Está significando con ese acto, que ya no tiene el poder de actuar, que su masculinidad ha sido socavada, que su autoridad ha sido desplazada. Este gesto, situado en el tercer acto, es tanto una señal de peligro para quienes lo rodean porque temen que se suicide, como también una manifestación de su rendición. Ha dejado de ser un hombre activo para pasar a ser un cuerpo pasivo, sujeto a los vaivenes de un mundo que ya no le pertenece.

En esta clave puede leerse también la relación entre Zoilo y su familia. Su esposa, su hija, su hermana y su entorno han desvalorizado su palabra, han cuestionado su autoridad, lo han aislado emocionalmente. Solo Robusta parece mantener un lazo afectivo con él, pero su muerte lo priva de ese último vínculo. Al ceder el cuchillo, Zoilo admite que ya no es el padre protector ni el hombre proveedor. Ha sido desplazado, primero económica y luego simbólicamente.

En términos literarios, el cuchillo ha sido históricamente un signo de muerte honorable, especialmente en las tragedias clásicas. La decisión de suicidarse con un arma blanca connota control, valentía, determinación. En cambio, Zoilo desiste de esa opción. Y al hacerlo, acepta una muerte menos heroica, más humillante. No muere con el cuchillo en la mano sino que se sugiere la muerte por ahorcamiento, en tanto hombre vencido por su circunstancia de vida.

La interpretación simbólica del cuchillo no es una proyección arbitraria. Es el resultado de siglos de codificación cultural. Incluso si Sánchez no escribió la obra con la intención consciente de dotar al cuchillo de estas asociaciones, el espectador o lector puede interpretarlas desde su bagaje cultural. Es lo que Irigoyen (2014) entiende como una expansión del campo connotativo ya que los objetos, los gestos, los silencios pueden resonar más allá de su función dramática.

El rechazo de Giordano (1982) a este tipo de lecturas resulta, en este contexto, excesivamente limitante. Su insistencia en que el cuchillo es meramente solo eso, desconoce la capacidad del teatro —incluso el más realista— para condensar múltiples niveles de significación. A diferencia de la literatura meramente narrativa, el teatro opera con la visualidad, con la presencia material de los objetos, con el cuerpo del actor y su relación con el espacio. En este sentido, cada objeto escénico se vuelve potencialmente un signo, incluso cuando no se explicita en el diálogo.

Por otra parte, la entrega del cuchillo también puede leerse como un gesto de sacrificio. Cirlot (2011) señala que este objeto se asocia a los ritos sacrificiales, como el de Abraham con Isaac. En esta línea, Zoilo parece asumir que su presencia es una carga para los demás ya que ha perdido su lugar, rol y función. Su muerte, entonces, podría interpretarse como un último acto de liberación, no solo para sí mismo, sino también para aquellos que lo rodean. Desde esta perspectiva, el cuchillo —símbolo del sacrificio— es cedido para que el acto se consuma con otro signo: el lazo.

Esta acción de ceder al cuchillo puede también vincularse con la pérdida del lenguaje. Zoilo, en gran parte de la obra, es un personaje de pocas palabras. Habla lo justo. El cuchillo, en sus manos, parece su única forma de expresión al inicio. Cuando lo entrega, también renuncia a esa voz no verbal. En adelante, su cuerpo será su única forma de comunicar. Y esa comunicación se realizará a través del gesto final: el suicidio.

El cuchillo, entonces, condensa múltiples significados: masculinidad, trabajo, poder, sacrificio, lenguaje, acción. Su entrega no es solo un gesto dramático sino que es el punto de inflexión que sella la caída del personaje. El abandono del cuchillo abre paso a la horca, a la pasividad, a la muerte. La escena en que Zoilo encera el lazo para colgarlo del alero tiene así un antecedente simbólico, que es el momento en que se despoja del objeto que lo constituía como sujeto.

### **El signo del lazo-horca**

Este pasaje de un signo activo a uno pasivo, es decir, del cuchillo al lazo-horca, estructura la tragedia de *Barranca abajo*. No se trata solo de una secuencia de eventos, sino de una progresión simbólica que traduce la transformación —o mejor, la disolución— del protagonista. Desde el punto de vista de la puesta en escena, estos objetos articulan una dramaturgia del colapso, un lenguaje de signos que narra, sin palabras, la muerte de una identidad.

A diferencia del cuchillo, el lazo aparece en *Barranca abajo* como un objeto de uso cotidiano rural, aunque progresivamente gana densidad simbólica hasta convertirse en un instrumento de muerte. Su transformación en horca no es abrupta, sino paulatina. Desde el segundo acto, el lazo empieza a adquirir un papel simbólico ambivalente ya que es herramienta pero también lenguaje; es vínculo pero también atadura. En el tercer acto, su sentido se consolida como signo de derrota, pasividad y silencio absoluto.

En el universo rural rioplatense, el lazo es un símbolo del dominio del hombre sobre la naturaleza. Se usa para atrapar, sujetar, inmovilizar. Tiene un valor técnico, práctico que deriva en un valor ritual. Dominar el lazo es un saber transmitido, casi una marca de virilidad. En este contexto, que Zoilo sea quien prepara el lazo no es menor porque lo hace con conocimiento, con cuidado, sin ayuda. Lo encera, lo prueba, calcula la altura. Es un acto minucioso, deliberado, que transforma un objeto de trabajo en un instrumento de finitud.

En términos simbólicos, el lazo connota también la idea de nudo, de enredo, de imposibilidad de escapar. Su circularidad remite a la repetición, a lo ineludible, a la condena. En su *Diccionario de símbolos*, Chevalier (1986) asocia el lazo con el principio receptivo, femenino. Contrapuesto a la espada o el cuchillo, el lazo es envolvente, pasivo, nocturno. En muchas culturas, la horca es el modo de muerte asignado a los traidores, a los esclavos, a los vencidos. En el tarot, el arcano del ahorcado representa el sacrificio, la entrega, la suspensión entre dos mundos.

Zoilo, al escoger el lazo para morir, está tomando una posición simbólica clara. Ya no es el paisano que lucha, ni el padre que ordena, ni el hombre que trabaja. Es alguien que ha sido vencido por el sistema, por su familia, por la vida misma. Y su muerte, lejos de ser un gesto heroico, se inscribe como una rendición, es decir, es una renuncia más que una afirmación.

La escena en la que Zoilo prepara la horca es uno de los momentos de mayor densidad simbólica de la obra. La palabra desaparece casi por completo. La acción se torna ritual. Encera el lazo como si lo ungiera. Lo cuelga del alero como si montara un altar. Pregunta si quedó “fuerte la cruz”, en un gesto que activa toda la simbología cristiana del sacrificio. La cruz no aparece como símbolo redentor, sino como emblema de una muerte sin consuelo. Esta imagen potencia una lectura en clave religiosa. Zoilo como figura semejante a Cristo. Pero, a diferencia del Cristo redentor, Zoilo no muere para salvar a

otros, sino como expresión última de su marginación. Ha perdido la tierra, ha sido desplazado por los suyos, ha sido silenciado. No quedará más que el cuerpo colgado, testimonio mudo de una historia de desposesión.

El lazo también aparece antes de esta escena cargado de significados ligados al lenguaje. Zoilo le dice a Robusta que “tire de la riendita” cuando quiere que le diga la verdad. Más adelante, le pide que “largue el lazo” para confesar lo que oculta. En ambos casos, el lazo es metáfora del decir, del expresar, del aflojar lo que se reprime. No obstante, Robusta muere y con ella, la única interlocutora posible para Zoilo. El lazo, entonces, cambia de función, ya no es voz, sino silencio. Ya no libera, sino ahorca, por lo tanto, se ha invertido el signo.

Esta inversión es central para comprender el gesto final de Zoilo. No se suicida por impulso, lo hace con plena conciencia y elige para ello un objeto que ha mutado de sentido a lo largo de la obra. El lazo que sujetaba ganado, que liberaba palabras, que era herramienta, se transforma ahora en instrumento de juicio, aunque es un juicio sin jurado porque nadie lo condena. Es él mismo quien toma la cuerda, la prepara y se entrega. Este acto es tanto un suicidio como una puesta en escena de su tragedia. El hecho de que Sánchez no muestre el acto en escena potencia su valor simbólico, ya que la muerte ocurre fuera de cuadro. Lo que vemos como espectadores es su preparación, sabemos —o por lo menos, intuimos— que sucederá. La tensión crece porque la muerte de Zoilo no irrumpirá como un acto inesperado, sino como la conclusión natural —y simbólicamente elaborada— de un camino de pérdida.

En términos escénicos, el uso del lazo-horca es también una elección poderosa. Su presencia visual —colgado, preparado, balanceándose quizás— es suficiente para evocar la muerte. No hace falta mostrar el cuerpo, tan solo el signo basta y eso refuerza la idea de que el objeto ha asumido toda la carga simbólica del acto: la horca habla por Zoilo, dice lo que él ya no puede decir.

Este pasaje del cuchillo al lazo, del signo activo al pasivo, del símbolo fálico al receptivo, organiza una dramaturgia de la caída. Zoilo ha sido desarmado, desprovisto de su lugar en el mundo y su muerte responde a esa desposesión. El hecho de que prepare su muerte con tanto cuidado y de que lo haga con sus propias manos, sugiere que aún conserva un último vestigio de voluntad, es decir, la voluntad de elegir cómo terminar. Esa elección se realiza con un objeto que representa todo lo contrario a la afirmación: el lazo, la horca, el encierro, la pasividad.

En esta escena se concentra, además, el fracaso de todo vínculo humano ya que nadie escucha a Zoilo, ni lo detiene, ni le habla. El silencio que rodea su gesto final está marcado por la ausencia de palabras que manifiestan el fracaso de la comunidad, del lazo social y de la familia. El lazo que cuelga del alero es el reflejo de ese otro lazo que se ha roto, es decir, el vínculo entre el sujeto y su mundo. La tragedia de Don Zoilo no se explica solamente por la pérdida de sus bienes materiales, ni por el conflicto con sus hijas o su esposa. Su caída está tejida por una trama más densa, vinculada con la pérdida progresiva de su lugar en el mundo, de su lenguaje, de su cuerpo como espacio de acción. Y los objetos que acompañan ese trayecto —el cuchillo primero, el lazo-horca después— son más que meros elementos escenográficos, se trata de signos dramáticos que condensan el arco de su derrumbe simbólico.

### **A modo de conclusión**

Decir, como hace Giordano (1982), que en *Barranca abajo* un cuchillo es simplemente un cuchillo, implica desestimar la tradición simbólica que lo rodea y asimismo negar la capacidad del teatro para producir sentido a través de sus materiales. El cuchillo es trabajo, virilidad, acción y defensa; por lo tanto, su cesión señala el despojo. En cambio, el lazo es vínculo, palabra, sujeción; entonces su transformación en horca señala la ruptura. Estos objetos trazan un itinerario de pérdida que no necesita explicitarse en el diálogo porque se manifiesta en la materialidad misma de la escena.

Es en este punto donde la crítica que reduce *Barranca abajo* a una pieza realista, transparente y funcional, se muestra insuficiente. La teatralidad sancheana, aunque inscrita en un registro verosímil, despliega recursos que permiten una lectura más profunda, abierta a las resonancias culturales, filosóficas y literarias de los signos escénicos. La presencia de un cuchillo o un lazo en escena no es un detalle trivial porque su uso, desplazamiento y transformación, revelan un sistema de sentido que articula el drama más allá del argumento.

Además, la elección del suicidio como desenlace no puede desvincularse de estos objetos ya que el suicidio no ocurre en el vacío. Por un lado es la consecuencia de un sufrimiento y, por otro lado, es una forma de decir lo que no ha podido decirse con palabras. En este sentido, el cuerpo colgado de Zoilo es una declaración. Es la última escena de un drama donde el lenguaje ha fracasado, donde los vínculos se han roto y donde el gesto ocupa el lugar de la palabra.

Desde esta óptica, *Barranca abajo* es la historia de una familia desintegrada o de un patriarca desplazado y simultáneamente es también una reflexión sobre los límites del lenguaje, sobre el lugar de los objetos en la configuración del sentido, sobre el cuerpo como espacio de inscripción simbólica. La obra de Sánchez, entonces, puede ser leída como una tragedia moderna ya no solamente porque reproduzca las formas clásicas, sino también porque sitúa la caída de su protagonista en el plano del sentido, de la voz que ya no se escucha, del objeto que reemplaza al verbo. Los objetos, en este contexto, no son inertes. Son signos dramáticos que organizan la experiencia escénica. El cuchillo y el lazo-horca, como tales, deben leerse como parte de un sistema de representación donde lo visible, lo tácito y lo sugerido coexisten. Su estudio enriquece la comprensión de la obra y permite explorar cómo el teatro opera como lenguaje total, donde la palabra, el cuerpo, el espacio y el objeto construyen juntos el discurso.

Esta dimensión simbólica no niega el realismo de Sánchez, sino que lo complejiza, lo vuelve poroso, capaz de alojar otras formas de sentido. El teatro no está hecho solo de textos, sino también de gestos, silencios y presencias. Y esos elementos son los que permiten que una obra como *Barranca abajo*, más de un siglo después, siga interpelando y siga diciendo sobre lo fácil que se deshace el nido de un hombre.

### Referencias bibliográficas

- CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de Símbolos*. Madrid, Siruela, 2011.
- DURKHEIM, ÉMILE, *El suicidio. Un estudio de sociología*. [1897] Titivillus PDF, 2016.
- GIORDANO, ENRIQUE, *La teatralización de la obra dramática. De Florencio Sánchez a Roberto Arlt*. Premia Editora, 1982.
- IRIGOYEN, EMILIO, “Barranca abajo como drama del lenguaje. Palabra y silencio en una escritura modernista”, en *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas Rioplatenses*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2014, pp. 89-121.
- SALMAN ROCHA, DORA GEORGINA, “Futuro imperfecto: dimensión hermenéutico-simbólica del suicidio en la obra de Jorge Semprún”. Tesis de Doctorado en Letras Modernas (PDF), México DF, Universidad Iberoamericana, 2011.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Barranca abajo*. Madrid, Cátedra, 2005.

## BARRANCA ABAJO, APUNTES PARA UNA LECTURA CRÍTICA

Héctor Ponce de la Fuente<sup>1</sup>

Universidad de Chile / Departamento de Teatro

Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral

[semiotic@uchile.cl](mailto:semiotic@uchile.cl)

Se ha dicho que el drama de Zoilo, el protagonista de *Barranca abajo* (1905) de Florencio Sánchez (1875-1910), es en estricto sentido un drama moderno. Pero no se ha discutido lo suficiente en torno a la actualidad de dicha expresión. Moderno es el héroe dada su tesitura tardo-romántica dominada por el *tedium vitae*, una suerte de agotamiento metafísico que dominó a los espíritus que transitaban entre el XIX y el XX. Pero también es moderno el problema del sujeto del campo, de la oposición entre civilización y cultura que, como ya sabemos, marca una verdadera impronta en el discurso social del periodo.

Nuestra tesis de lectura convive con otras tesis archidiscutidas, pero abre un espacio para profundizar aquel gesto modernista llamado a tensar las estructuras de sentimiento del teatro que transita entre la matriz costumbrista, realista y naturalista. Algo parecido ocurre con *La viuda de Apablaza*, escrita por Germán Luco Cruchaga y estrenada en 1928, una obra que también significa en Chile el término de un ciclo, o lo que la atenta lectura de Julio Durán-Cerda (1970) denomina el finiquito o liquidación de una temática y una estética. Se trata, en estricto rigor, de un giro destinado a escenificar el desenmascaramiento de una pasión cuyo vehículo es la palabra: en un caso, el de la pérdida del amor familiar, del respeto de los suyos y de la posesión de la tierra que da sentido a la existencia del gaucho; en el otro el del abatimiento de la condición agraria de tipo feudal integérrima representada en la autoridad de la Viuda y la entrega incondicional de su poder.

*Barranca abajo* plantea el problema de la propiedad de la tierra en relación al ideal de progreso. El cambio producido durante el siglo XIX en toda esta parte de América Latina supone el nacimiento de la tan mentada dicotomía que opone verdades y apariencias, personajes que dicen realmente lo que sienten versus otros que ocultan sus intenciones más oscuras en una mascarada, el gesto de presentación que nos lleva a pensar —nuevamente— en la vieja dialéctica del teatro y la ideología. Zoilo es un hijo de su tiempo y su actuar convoca todo el repertorio de signos de una época: creer en la palabra empeñada, atribuyendo, como se ha dicho, un valor notarial a la proxémica de los encuentros cara a cara; valorar las tradiciones del campo, cuyo sostén más nítido lo otorga el sentido de pertenencia y arraigo.

El sentido del modernismo latinoamericano se explica no sólo en la lectura agónica que traduce el cambio de siglo, eso que algunos teóricos llaman a veces una fiebre milenarista. También es la manifestación de una crisis a nivel de estructuras: la estructura del capital, evidenciada en el crecimiento sostenido de las economías mineras y agrarias bajo el ideal del “progreso”, y, por otro, aquello que el culturalista británico Raymond Williams (2012) llamó “estructuras de sentimiento”.<sup>2</sup> Por lo tanto *Barranca abajo* representa el epítome de este cambio de época, pues en términos bien evidentes son los cambios de la economía material los que impactan de manera irreversible en la fisonomía de la economía signica de las relaciones humanas. Es por tal razón que algunos especialistas en Florencio

---

<sup>1</sup> Académico e investigador en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, donde dirige el Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral y la Revista *Teatro*.

<sup>2</sup> “Encontré en mi propio trabajo que debía desarrollar la idea de una estructura de sentimiento. Ésta serviría para indicar ciertas características comunes en un grupo de escritores (pero no solamente), en una determinada situación histórica [...] Luego supe que Gooldmann trabajó desde el comienzo, y de manera muy interesante, con un concepto de estructura que incluía, en sí mismo, una relación entre los hechos sociales y los hechos literarios” (Williams, 2012, p. 41).

Sánchez sostienen que la subjetividad de Zoilo se resquebraja en la medida que su tiempo ve anunciado su final a manos de una realidad a cuya medida no logra ajustarse por no ser protagonista de lo nuevo. Quiero contradecir a uno de mis maestros para decir que Florencio Sánchez (como Herrera o Acevedo Hernández) no son autores del pasado por el hecho de ocuparse, sean cuales fueren las variantes, de temáticas costumbristas, criollistas o regionalistas.<sup>3</sup> De hecho tanto Sánchez como Acevedo Hernández son modernos en el sentido que ya anunciaba el denominado “modernismo” hispanoamericano, y que tiene como proyección la emergencia de una subjetividad cuestionadora del sentido de la vida. Lo que sostengo es que más allá de la oposición entre un teatro de la imaginación y otro con remanencias más afines al ideario estético del siglo XIX, el drama se hace moderno gracias al ingreso de una problemática que trasciende a los deslindes entre drama del campo y drama urbano. Con esto nos referimos al valor asignado a la significación. Son los significados, las operaciones de sentido las que determinan la dominancia de un tipo de teatro modernista que, como es el caso de *Barranca abajo*, representa la nostalgia por un universo estable.

La tragedia moderna de Zoilo es la expresión de un aislamiento individual —desde la primera escena su tránsito silente es la marca más evidente de su separación respecto del entorno familiar—, al mismo tiempo que el conflicto dramático pasa a ser el del individuo perdido en una temporalidad otra. Está, literalmente, sacado del tiempo familiar, y por ende la sensación de que el sentido es inalcanzable ratifica el significado trágico de su vida. Salvo Robustiana y Aniceto, el entorno familiar sigue otro rumbo. Por eso su transitar es errático hasta bien entrado el segundo acto, cuando logra decir su verdad a Juan Luis antes de dejar caer su cabeza sobre las rodillas.

La pérdida de respeto es también un signo muy enfático de una falla que observamos (siguiendo el plan de Williams en *Tragedia moderna*, 2014) como una ruptura de un orden. El sentido o la significación de las cosas en la experiencia humana lleva consigo la angustia, la crisis que difumina cualquier horizonte de expectativas. A la falta de regularidad —no hay plan de ningún tipo— le sucede una decisión trágica (como lo vemos, por cierto, en otros textos latinoamericanos del periodo: *La viuda de Apablaza* en Chile, por ejemplo) revestida de una ideología anarquista: el suicidio como opción libertaria y fuertemente arraigada en una visión autodeterminada, autárquica por excelencia. Zoilo no se mata por los demás sino por sí mismo. En una sociedad que comienza a desintegrarse son los propios individuos quienes comienzan a vivir, internamente, ese proceso de desintegración.

Este es el significado auténticamente trágico que Eagleton (2007) observa en muchas obras dramáticas modernas donde las historias giran en torno a una ausencia central, un vacío y por cierto un silencio que actúa como índice de la grieta por donde se ha extenuado la atribución de sentido. Es la falta de explicación lo que conduce a protagonistas como Zoilo a dar tumbos, marcando huellas sobre la tierra como si esta fuera la última opción de conectar con la materia. El contacto físico, la relación táctil con los objetos y las cosas en general comienzan a desaparecer en la medida que su voluntad (el deseo) transcurre a contrapelo de su resistencia. El acontecimiento de la pérdida material (la casa, la chacra, los animales) lleva consigo otra pérdida igualmente dolorosa: el respeto de los suyos, la desigualdad en el trato, la falta de dignidad que subyace a quienes son desprovistos de atención.

Parafraseando el hermoso estudio de Safranski (2017) sobre el tiempo, podemos sostener que los días de Zoilo pierden densidad y, por lo mismo, se vuelve paralizante la perspectiva de tener que resolver

---

<sup>3</sup> Siguiendo el esquema de Arrom (1963), la *Historia del teatro hispanoamericano* de Frank Dauster (1966) logra organizar de manera coherente los distintos *ismos* (romanticismos, realismo, naturalismo) señalando que estas tendencias coexisten de modo articulado. En nuestra opinión, tal como lo abordan Rojo (1972) y Osorio (2000), particularmente la cuestión del “modernismo” es mucho más compleja que lo representado en un simple ordenamiento generacional —sin desmerecer el trabajo periodizador de Arrom, desde luego—, pues bajo esta etiqueta conviven expresiones estéticas y subjetivas que hacen del movimiento ‘modernista’ hispanoamericano una suma de expresiones estético-ideológicas complejas.

todo por sí mismo para dar contenido a su propia vida. Sin duda, la temprana muerte de Robustiana acelera este tiempo crepuscular del protagonista, conduciéndolo, de manera inexorable, al suicidio. En la medida que las expectativas alteran la configuración de su vivencia del presente, el tiempo pierde profundidad y extensión. La pérdida de sentido como nostalgia de modernidad —una lectura que inferimos desde Eagleton (2007)— se explica en la tensión entre una incontestable necesidad de sentido y la sensación —cada vez más evidente— de que este es ya inalcanzable.

### Referencias bibliográficas

- ARROM, JOSÉ JUAN, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas (Ensayo de un método)*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.
- DAUSTER, FRANK, *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX*. Texas, Ediciones de Andrea, 1966.
- DURÁN-CERDA, JULIO, *Teatro chileno contemporáneo*. México, Aguilar, 1970.
- EAGLETON, TERRY, *The Meaning of Life*. Oxford, Oxford University Press, 2007.
- OSORIO, NELSON, *Las letras hispanoamericanas del siglo XIX*. Murcia, Cuadernos de América Sin Nombre, 2000.
- ROJO, GRINOR, *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- SAFRANSKI, RÜDIGER. “Tiempo”. *La dimensión temporal y el arte de vivir*. Traducción de Raúl Gabás. Buenos Aires, Tusquets, 2017.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, “Barranca abajo”. *Teatro Florencio Sánchez*, Montevideo, Universidad del Trabajo del Uruguay, 2010, pp.131-211.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Cultura y materialismo*. Traducción de Alejandro Droznes. Buenos Aires, La marca editora, 2012.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Tragedia moderna*. Traducción de Camila Arbuét. Buenos Aires, Edhasa, 2014.



# LAS ANGUSTIAS DEL LASTIMADO EDIPO. ANALOGÍA Y TRAGEDIA EN *BARRANCA ABAJO* DE FLORENCIO SÁNCHEZ

José María Risso Nieva  
Universidad Nacional de Tucumán  
[jose.risso@filo.unt.edu.ar](mailto:jose.risso@filo.unt.edu.ar)

A lo largo del tiempo la crítica teatral ha empleado diferentes etiquetas genéricas para aproximarse a esta obra de Florencio Sánchez; los críticos suelen calificar la pieza como un drama, al que le agregan diversos adjetivos: rural, social, gauchesco, campesino, etc. (Echagüe, 1945; Giustachini, 1993; Rojas, 1980).

Luis Ordaz, historiador del teatro argentino, propone la lectura de *Barranca abajo* como una tragedia y establecerá constantemente una comparación con los modelos clásicos. Ordaz, conocido por su participación en la revista *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, publica en 1968, en la primera etapa de la colección, un fascículo, el número 31, dedicado exclusivamente al abordaje de la obra de Florencio Sánchez.

En dicha oportunidad destaca la obra *Barranca abajo* como “la creación más sobresaliente del teatro de Sánchez” (Ordaz, 1968, p. 741) y, algunos renglones después, indica que “*Barranca abajo* es una tragedia clásica por la certera pintura de sus personajes y el perfecto equilibrio de sus proporciones” (p. 741). Sin más precisiones del crítico al respecto, podemos suponer que el carácter trágico de la pieza, al que se añade el adjetivo “clásico”, se relaciona especialmente con el diseño de los caracteres y la estructura de la acción.

Antes, Ordaz había dicho que Sánchez “se apiada [...] del viejo Zoilo porque penetra en su tragedia y cada hondo en su amargura” (p. 741). La tragedia de Don Zoilo consiste en haber sido “burlado y robado por la prepotencia del medio” y su amargura, por la pérdida y la soledad que lo conduce finalmente al suicidio (p. 741).

En 1980, en la segunda etapa de la revista *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Ordaz reescribe las líneas que había dedicado a Florencio Sánchez en 1968 y amplía su lectura de *Barranca abajo* como una “tragedia clásica”, a partir de una comparación con otros textos. Luis Ordaz, en esta oportunidad, dice lo siguiente:

*Barranca abajo* comienza con el jugueteo de una comedia costumbrista campesina, pero se adensa, a los pocos tramos iniciales, con la entrada de don Zoilo. Hasta convertirse en la gran tragedia que si bien para algunos recuerda al Rey Lear shakespeariano, para nosotros se acerca entrañablemente a las angustias y la desesperación del tan lastimado Edipo de *Edipo en Colono*, de Sófocles. (1980, p. 351)

En esta tradición de lecturas, Ordaz establece su preferencia: mientras que para otros *Barranca abajo* puede recordar a la pieza de Shakespeare, él se inclina especialmente por el parecido que encuentra entre la pieza de Sánchez y la creación de Sófocles.

## Analogías genéricas

Cuando señala que *Barranca abajo* se acerca “entrañablemente” a *Edipo en Colono*, Ordaz no sugiere la existencia de una relación hipertextual entre los textos sino una relación architextual entre ambos.

Cuando señalamos una relación hipertextual, decimos que un texto posterior (o hipertexto) traspone — mediante transformación — un texto anterior (o hipotexto) (Genette, 1989, p. 14). Por el contrario, cuando señalamos una relación architextual, que es precisamente lo que hace Ordaz, decimos que dos textos pertenecen al mismo estatuto genérico (pp. 13-14); en este caso *Barranca abajo* comparte con

*Edipo en Colono* cualidades genéricas semejantes. Ordaz, por esta vía, indaga sobre la condición genérica del texto de Sánchez, pero no parte de una teoría previa (concepto o definición) sobre la tragedia sino de un ejemplo o modelo poético.

La tragedia de Sófocles, que sigue el final del exiliado Edipo en compañía de su hija Antígona, constituye la base de una analogía capaz de explicar, por sus relaciones temáticas o formales, el carácter trágico de la pieza de Sánchez. En este trabajo buscamos profundizar la comprensión de *Barranca abajo* como una tragedia a partir de esta analogía con el drama griego.

Una analogía permite advertir que un dominio o situación específico está organizado de manera semejante a otro (Fuente y Minervino, 2014, pp. 247-249). La analogía es una manera de asimilar lo que nos resulta novedoso a partir de aquello que nos es familiar. De esta forma, a través de la analogía, desde el dominio más conocido se puede transferir saberes al dominio menos conocido, a la situación por conocer. En esta dirección, a partir de la propuesta de Ordaz, podemos preguntarnos: ¿en qué sentido o bajo qué aspectos la comparación con *Edipo en Colono* sirve para leer *Barranca abajo* de Florencio Sánchez?

Una analogía supone siempre una comparación entre dos situaciones o dominios diferentes y esta operación, de acuerdo con el objeto de que tratamos, nos inscribe en el terreno de los estudios de Teatro Comparado, como disciplina que aborda “los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad [...] por relación o contraste con otros fenómenos teatrales territoriales” (Dubatti, 2012, pp. 115-116). En este planteo, la “territorialidad” supone el abordaje del “teatro en contextos geográficos-históricos-culturales singulares” (p. 116).

En este caso, la pieza de Sánchez, estrenada en 1905 en el Teatro Apolo, por la compañía de los Podestá, se pone en relación y contraste con la pieza de Sófocles, *Edipo en Colono*, que se estrenó en el 401 a. C., tras la derrota de Atenas.

*Edipo en Colono* es la última tragedia de Sófocles, que se representó después de la muerte del poeta griego. Se trata de la segunda lectura sofoclea del caso Edipo, precedida por el famoso *Edipo rey*. Es necesario señalar que *Edipo en Colono* no es un apéndice de *Edipo rey*; la última tragedia de Sófocles, aunque participa del mismo mito, no se propone exactamente como una continuación de *Edipo rey* y, por lo tanto, el poeta introduce variaciones que pueden entrar en contradicción con lo propuesto en la creación anterior.

Con estas precisiones procederemos a indagar las equivalencias entre los textos, explorar la transferencia de conocimiento entre uno y otro y, finalmente, evaluar la productividad de la analogía propuesta por Ordaz de acuerdo con las semejanzas o diferencias encontradas.

### **Semejanzas observables**

Los textos, que pone en relación la analogía de Ordaz, comparten una serie de semejanzas observables desde la superficie.

El anciano Edipo, desterrado de Tebas por el crimen de Layo, errabundo llega a Colono, región de Atenas, en compañía de su hija Antígona, que le sirve de guía, y allí espera el momento de su muerte. Por su parte, el viejo Zoilo, que ha sido despojado de sus tierras, es repudiado por su familia, salvo por Robustiana, su hija menor, que lo defiende de las intrigas que se tienden a su alrededor. Agobiado por las circunstancias, finalmente, el gaucho se suicida. En uno y otro caso, los ancianos protagonistas, “lastimados” por los reveses de la fortuna, caminan o avanzan hacia la muerte.

La desgracia es la condición más evidente que comparten los personajes protagónicos, Edipo y Don Zoilo. Ambos —antes de que arranque la acción— ya han perdido su gloria pasada: Edipo —tras descubrirse como parricida e incestuoso— fue desterrado de Tebas y condenado a vagar por los

pueblos como mendigo; por su parte, Don Zoilo ha perdido la propiedad de su hacienda en un pleito de reivindicación. En ambos casos, nos enfrentamos con personajes cuya fortuna para entonces ya ha cambiado, donde la peripecia —esto es, el paso de la felicidad a la desdicha— ya ha acontecido y esta condición inicial define el curso de la acción.

Una vez despojados de su poder, ambos protagonistas permanecen un tiempo en el lugar de origen (Tebas o la hacienda), apoyados en cierta tolerancia o compasión del medio, pero después emprenden el destierro: por los pueblos de Grecia o hacia el campo de Aniceto, en el caso de Edipo obligado por Creonte y en el caso de Don Zoilo, por decisión propia, ante la deshonra que acarrearán las visitas de Don Luis —el actual propietario de la hacienda— y el comisario Gutiérrez.

A esto se suma, la vejez, como condición semejante entre los protagonistas, que los ubica en un lugar de mayor vulnerabilidad y dependencia que antes. Edipo en *Edipo en Colono* se manifiesta cansado de la vida errante y busca el término de su vida; Edipo se ha convertido en un suplicante, “merecedor de compasión”, que ruega por asilo a los pies de Teseo.

Esta situación también define a Don Zoilo, que vive de “prestado” en una hacienda que ya no es suya y que ahora pertenece a Don Luis y, tras la huida, se refugia en los campos que son propiedad de Aniceto, su ahijado.

En ambos, tras el destierro, se verifica la imposibilidad de volver al lugar de origen: Edipo no podrá regresar nunca a Tebas, pues está prohibido para un parricida; ni Don Zoilo querrá volver a la hacienda perdida, porque intenta preservar los despojos de su honra.

Otra relación que se establece entre ambos protagonistas es el abandono familiar que sufren en la desgracia. Edipo en *Edipo en Colono* se manifiesta furioso contra Creonte y sus hijos varones, Etéocles y Polinices, que —seducidos por el poder del trono— presenciaron cómo Edipo fue enviado al destierro. El anciano recuerda ante el coro de Colono: “fui expulsado de mi tierra por mis propios vástagos” (Sófocles, 1992, p. 535).

Don Zoilo, primero, será engañado y repudiado por su familia, por su esposa Dolores, su hija Prudencia y su hermana Rudecinda, y luego efectivamente abandonado por todas ellas, cuando deciden volver a la antigua hacienda, ahora propiedad de Don Luis, al final del acto tres.

En ambos casos, como un remedio ante el abandono familiar, los ancianos se apoyan en la hija fiel, Antígona, en el caso de Edipo, y Robustiana, en el de Zoilo. Ambas hijas funcionan como acompañantes en el angustioso peregrinar de sus padres; son jóvenes y cálidas con sus progenitores, han alcanzado la madurez para un matrimonio que se mantiene en suspenso y, aunque reducidas a la función de ayudantes de la figura paterna, actúan con vigor cuando el anciano requiere defensa.

Robustiana, sin embargo, en *Barranca abajo* muere de tuberculosis al final del acto dos y eso acentúa la angustia de Don Zoilo, que se precipita hacia su término. Por su parte, Antígona acompañará a Edipo hasta su muerte y, hacia el final del texto, decidirá retornar a Tebas. Ya sabemos, por la tragedia que le dedicó Sófocles a la hija de Edipo, cuál es el porvenir de la joven: Antígona desafía el decreto de Creonte y es condenada a muerte.

Edipo se reconoce a sí mismo siervo de las mayores miserias, expresión que podemos extender a Don Zoilo y, en ambos casos, vislumbrarán la muerte como una acción reparadora.

Ambos textos concluyen con la muerte de sus protagonistas y estos finales luctuosos, por una cuestión de decoro, ocurren de manera latente, es decir, en la contigüidad espacial, en el caso de Edipo, y en la proximidad temporal, en el caso de Zoilo.

El mensajero nos cuenta sobre la muerte de Edipo, que ocurre en los bosques sagrados de Colono:

Pero de qué muerte pereció aquél no podría decirlo ni uno solo de los mortales excepto Teseo.  
No le mató ni el rayo portador del fuego de una deidad ni un torbellino que del mar se hubiera

alzado en aquel momento. Más bien, o algún mensajero enviado por los dioses o el sombrío suelo de la tierra de los muertos le dejó paso benévolo. El hombre se fue no acompañado de gemidos y de los sufrimientos de quienes padecen dolores, sino de modo admirable, cual ningún otro de los mortales. (Sófocles, 1992, p. 574)

Por su parte, en el caso de Don Zoilo, la acción se detiene cuando el viejo gaucho dispone todos los medios para suicidarse, lo que sugiere la muerte en el acontecer inmediato:

Reanuda su tarea de amarrar el lazo, hasta que consigue su propósito. Se dispone a ahorcarse. Cuando está seguro de la resistencia de la sogá, se vuelve al centro de la escena, bebe más agua, toma un banco y va a colocarlo debajo de la horca. (Sánchez, 1964, p. 183)

La muerte en ambos casos es el fin del sufrimiento que arrastra hace mucho tiempo el protagonista, es signo de su liberación.

Pero las muertes tienen carácter y efecto distintos en una u otra obra. En Edipo, su muerte constituye un prodigio, el héroe muere misteriosamente en el bosque de Colono, es arrancado por la divinidad, y su muerte lo glorifica a él y a Atenas, la ciudad que lo refugió hacia el final en su inmenso destierro. En *Barranca abajo*, la muerte de Don Zoilo corrobora la mirada realista de Florencio Sánchez donde las nuevas fuerzas del medio social aniquilan a las viejas formas. Don Zoilo es el prototipo del “fracasado social” (Pellettieri, 1998, p. 38).

Estas son algunas equivalencias o correlaciones que se pueden establecer entre un dominio y otro, entre la obra de Sófocles, *Edipo en Colono*, y la pieza de Sánchez, *Barranca abajo*, de acuerdo con la analogía propuesta por Ordaz.

### Tragedia como conflicto

Una vez establecida la comparación y trazadas las equivalencias, ¿qué saberes entonces se pueden trasladar de un texto a otro?, ¿qué es lo que sabemos de *Edipo en Colono* que permite iluminar las formas o los temas de *Barranca abajo*?

*Edipo en Colono*, que es la tragedia de Edipo desterrado, acompañado de su hija Antígona, y de su muerte, transformado en héroe protector de Atenas, constituye —para algunos críticos— un problema dentro del género trágico.

Rodríguez Adrados, por ejemplo, se refiere a *Edipo en Colono* como “una tragedia poco trágica” (1999, p. 120), lo define como una “obra muy especial” (p. 203) donde “no hay prácticamente tragedia” (p. 129). El crítico señala que *Edipo en Colono* es una tragedia que “acaba bien, pues la muerte misteriosa de Edipo en el bosque de Colono, arrebatado por la divinidad, es gloria para él y triunfo para Atenas” (p. 120).

En principio, Rodríguez Adrados, para arribar a esta idea, observa la disposición escénica y señala al respecto que la acción en la tragedia es reducida:

Edipo se enfrenta [...] al coro que quiere expulsarlo del santuario, en uno de los actos a Creonte, en otro a Polinices, al que maldice. [...] Luego, el fin de Edipo es relatado por el Mensajero. En suma, Sófocles [...] ha creado una acción episódica que sólo indirectamente arroja luz sobre el protagonista: el terrible anciano, ahora purificado por los sufrimientos y la edad, que va a ser, muerto, protector de Atenas” (p. 203).

El crítico insiste sobre el carácter de este final: “lo que hay de trágico en Edipo es su historia pasada y su peregrinar con las niñas, su muerte es realmente una liberación” (p. 128), no una catástrofe. Concluye que la obra de Sófocles es “una tragedia sin héroe en el sentido tradicional” (p. 128). El Edipo de *Edipo en Colono* —apunta Rodríguez Adrados— “está muy lejos de lo que se espera de un héroe de tragedia. O, mejor dicho, faltan en él demasiados elementos del héroe de tragedia” (p. 203).

¿De qué elementos carece la actuación del anciano Edipo durante su estancia en Colono? En principio, la composición del personaje en el *Edipo en Colono* carece de los esperados errores trágicos: el error de pasión (o *hybris*) y el error de razón (o *hamartía*). La *hybris* es el exceso pasional y la *hamartía*, la ceguera cognitiva.

Recordemos, en este punto, la autoridad de Aristóteles en la materia y sus precisiones sobre el héroe trágico. Aristóteles considera digno de conmiseración y temor al héroe “que no descuella en virtud ni en justicia, ni tampoco cae en la desgracia por maldad o perversión, sino por alguna falla” (Aristóteles, 2003, p. 70).

En el caso de Edipo, la *hybris* ha definido la conducta del héroe en el pasado, su obstinación por conocer la verdad en torno a la muerte de Layo, lo develó como parricida e incestuoso, conllevó su ceguera física y ordenó su destierro de Tebas; pero en la última creación de Sófocles, Edipo no se mueve ni por *hybris* ni por *hamartía*; “la desmesura y el error están en otros personajes: Creón y Polinices” (Cavallero, 1984, p. 27).

En *Barranca abajo*, tampoco es posible reconocer la desmesura o la ceguera en la conducta del protagonista. Don Zoilo, aunque inicialmente es burlado por Don Luis, en complicidad con algunos miembros de su familia, tras la revelación de Robustiana, en su actuación posterior advierte con claridad los distintos embustes a su honra, por lo tanto, no se verifica en Don Zoilo la *hamartía*, como impedimento intelectual.

Tampoco es posible reconocer en su composición la desmesura, de hecho, su conducta se define por el término contrario: el pacifismo. Zoilo atribuye su desgracia justamente a este aspecto de su carácter: “¡Vida miserable! Y yo tengo la culpa. ¡Yo!... ¡Yo! ¡Yo! Por ser demasiado pacífico. Por no haber dejao un tendal de bellacos. ¡Yo... tuve la culpa!” (Sánchez, 1964, p. 172).

No estamos entonces en ninguno de los textos ante un héroe atravesado por la desmesura ni la ignorancia, y la muerte, en uno y otro caso, no constituye una catástrofe, sino —como ya hemos dicho— una liberación.

En ambas obras, los ancianos se manifiestan como hombres buenos, que no han actuado ni con malicia ni con perversión, pero que han sufrido un revés de la fortuna y, por lo tanto, son dignos de compasión. Colono representa para Edipo la conclusión de una desdichada existencia, de acuerdo con la súplica inicial que dirige a las Euménides:

EDIPO. - ¡Oh soberanas de terrible rostro! Ya que me he sentado en este recinto vuestro, el primero en esta tierra, no seáis insensibles con Febo y conmigo. Él, cuando anunció aquel cúmulo de desgracias, me habló de este descanso al cabo de mucho tiempo, cuando llegara a una región extrema donde encontraría un asiento y un hospedaje en las venerables diosas. Que allí llegaría el término de mi desdichada vida y que, una vez instalado, aportaría ganancias a los que me habían acogido, pero infortunio a los que me arrojaron y despidieron. Y me dijo que como garantía de ello llegarían señales, un seísmo, un trueno o el rayo de Zeus. (Sófocles, 1992, p. 515)

Por su parte, Don Zoilo busca en la muerte un término para su inmensa desdicha:

DON ZOILO. - (*Alzándose.*) [...] Agarran a un hombre sano, güeno, honrao, trabajador, servicial, lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonaos a juerza de sudor, del cariño de su familia, que es su mejor consuelo, de su honra... ¡canejo!... que es su reliquia; lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellido... y cuando ese desgraciao, cuando ese viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa todo, sin una esperanza, loco de vergüenza y de sufrimientos resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo. “¡No se mate, que la vida es güena!” ¿Güena pa qué? (Sánchez, 1964, p. 183)

¿Cómo se puede considerar trágica la pieza *Edipo en Colono* si el héroe carece de fallas?, ¿cómo una pieza con final feliz puede leerse como tragedia?, ¿de qué manera el cuestionado *Edipo en Colono* sirve como modelo para entender *Barranca abajo*?

En los caminos que existen para acercarse a la cuestión de la tragedia y de lo trágico se pueden distinguir, de acuerdo con la propuesta de Hans-Thies Lehmann (2017), dos modelos principales, que se pueden identificar como modelo de transgresión y modelo de conflicto.

En el primer caso, el llamado modelo de transgresión, lo que encontramos es la “tematización de una conducta, de una u otra forma, excesiva” (Lehmann, 2017, p. 89). Lo trágico se relaciona con “la manifestación [...] de una energía de fractura y un poder internos y/o externos, de una transgresión” (p. 89). En esta óptica, lo trágico “articula una mirada sobre la existencia del ser humano que la hace aparecer como algo esencialmente riesgoso, desastroso, autodestructivo y catastrófico” (p. 89). Lo trágico entonces conlleva “una desmesura, en la medida en que un peligro inmanente a la propia persona y una aniquilación [...], estén relacionados con ella” (p. 89). En este modelo sobre la tragedia, siempre está en juego un exceso que provoca una caída.

Sin embargo, ya hemos dicho que ni *Edipo en Colono* ni su semejante, *Barranca abajo*, articulan la desmesura o culminan en catástrofe. *Edipo en Colono* y *Barranca abajo* participan de lo trágico de una manera distinta: responden a lo que Lehmann identifica como modelo de conflicto. En esta óptica,

lo trágico se considera como calificación de una determinada forma de conflictos. [...] Ahora bien, los conflictos, incluso aquellos que se presentan como radicales e irresolubles, pueden ser percibidos igualmente como cómicos o grotescos; sólo cuando se vinculan con el elemento de un grave sufrimiento entramos al terreno donde lo trágico es posible. (p. 88)

La disposición escénica, en este caso, “pone el acento en el elemento del contenido referido al padecimiento de un conflicto” (p. 88).

En este sentido se ordena la analogía de Ordaz, cuando dice que “*Barranca abajo* [...] se acerca entrañablemente a las angustias y la desesperación del tan lastimado Edipo de *Edipo en Colono*, de Sófocles” (1980, p. 351). Ordaz señala que ambas piezas enfatizan el sufrimiento de sus protagonistas, envejecidos, desterrados, abandonados, que esperan o apuran su muerte.

La analogía arranca con *Edipo en Colono* para abordar *Barranca abajo* de Florencio Sánchez como una tragedia que se aleja de la pretendida transgresión y se construye sobre la tematización de un padecimiento.

## Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES, *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Losada, 2003.
- CAVALLERO, PABLO, “La *hamartía* en el teatro de Sófocles”, *Argos*, N.º8, 1984, pp. 5-31.
- DUBATTI, JORGE, *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires, Atuel, 2012.
- ECHAGÜE, JUAN PABLO, “Florencio Sánchez”, *Revista Iberoamericana*, Vol. 9, N.º17, 1945, pp. 9- 24.
- FUENTE, JAVIER DE LA Y RICARDO MINERVINO, “Pensamiento analógico”, en Carretero, Mario y Mikel Asensio (coords.) *Psicología del pensamiento*, Madrid, Alianza, 2014, pp. 247-268.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GIUSTACHINI, ANA RUTH, “Florencio Sánchez y el intertexto del teatro francés”, en Pellettieri, Osvaldo (ed.) *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino 1890-1990*, Buenos Aires, Galerna, 1993, pp. 31-38.
- LEHMANN, HANS-THIES, *Tragedia y teatro dramático*, México DF, Paso de Gato, 2017.
- ORDAZ, LUIS, “El teatro en la vuelta del siglo: Florencio Sánchez”, *Capítulo. La historia de la Literatura Argentina*, N.º31, 1968, pp. 721-744.
- ORDAZ, LUIS, “Florencio Sánchez”, *Capítulo. La historia de la Literatura Argentina*, N.º38, 1980, pp. 337-360.

- PELLETTIERI, OSVALDO, “Florencio Sánchez en su época. Sus opciones teatrales”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 29-52.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999.
- ROJAS, SANTIAGO, “El criollo viejo en la trilogía rural de Florencio Sánchez: perspectivas de un ocaso”, *Latin American Theatre Review*, N.º 14, 1980, pp. 5-14.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Teatro completo*. Edición, prólogo y notas de Dardo Cúneo, 3.ª ed., Buenos Aires, Claridad, 1964.
- SÓFOCLES, *Tragedias*. Introducción de José S. Lasso de la Vega, traducción y notas de Assela Alamillo, Madrid, Gredos, 1992.

## FLORENCIO SÁNCHEZ EN LAS DRAMATURGAS DEL NEA

Gabriela Isabel Román  
Universidad Nacional de Misiones  
[giroman@fhyics.unam.edu.ar](mailto:giroman@fhyics.unam.edu.ar)

Todo trabajo de investigación tiene un punto de inicio, el que presentamos en esta oportunidad parte de una conversación con el maestro Dubatti acerca de indagar sobre la influencia de Florencio Sánchez en el NEA. Nuestros acercamientos a la actividad teatral en distintos planos —dramatúrgicos, de investigación, de participación artística— nos llevan a ajustar la mirada hacia el rol que tienen las mujeres en teatro del territorio y desde allí observar qué huellas quedan del gran dramaturgo que nos convoca.

La tarea fue realizada mediante la elaboración de una encuesta dirigida a las dramaturgas que forman parte de la “Colectiva de Autoras del NEA” y de otras que actúan en el campo desde sus compañías. De las 50 escritoras encuestadas recibimos 9 respuestas —dato que nos da algunas pistas acerca del objetivo de la investigación—, ¿qué influencia se observa de la dramaturgia de Florencio Sánchez (FS) en las escrituras de mujeres del NEA? Ante los recordatorios de responder la encuesta muchas de las respuestas orales o por mensajes fue “no sé nada de Florencio Sánchez, no sé qué responder”. Pero de las que sí lo hicieron nos dejan una referencia concreta de las lecturas del escritor en el noroeste.

Nuestra guía para arrancar la tarea la encontramos en dos artículos que ofician de antecedentes: “Florencio Sánchez en escena. Perspectivas de una encuesta. Montevideo, 2014”, de Sabrina Speranza (2014), que realiza un sondeo a 30 personas que trabajan en el ámbito educativo y teatral para ver desde dónde se acercan a Florencio Sánchez, y “Florencio Sánchez, ¿vigencia u olvido en el teatro contemporáneo. Resonancias de una encuesta. Buenos Aires, 2014”, de Jorge Dubatti (2014), que junto a un grupo de investigadores parten de la pregunta “¿qué piensan los teatristas del campo actual sobre Sánchez y su presencia en la cartelera, en talleres, en ediciones en los últimos años?” y encuestan a 30 teatristas (directores, dramaturgos, actores, pedagogos, etc.).

Además, con la colaboración de los investigadores auxiliares Victoria Giménez, Horacio Nazaruk y Sofía López Derwidueé, de la Universidad Nacional de Misiones, realizamos entrevistas a cuatro referentes, una de cada provincia con el objetivo de constatar la fuerte presencia de la voz y acción femenina en el NEA y cómo, desde el quehacer artístico, se configura el territorio, lo que nos conduce a armar una primera cartografía.

Es relevante mencionar que este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Escrituras Intersticiales en clave genéricas menores” del que formamos parte, perteneciente al Laboratorio de Semiótica de la Universidad Nacional de Misiones y la continuidad de las reflexiones que nacen acá seguirán en “Dramaturgias escénicas, dramaturgias escritas: una mirada cartográfica”.

### Una dramaturgia rebelde

La tarea de investigación nos trajo voces de quienes vieron y fueron parte de la configuración del territorio NEA. En este sentido, en este apartado queremos graficar cómo se conforma la dramaturgia en esta parte del país con la conciencia de que la cartografía que se plantea puede carecer de totalidad y, además, dejar afuera algunos datos y nombres que se colaron de la indagación. Por esta razón, planteamos una hipótesis del mapa.

Además de las lecturas realizadas en los materiales de circulación y en las antologías recopiladas, recuperamos la palabra de las dramaturgas en las entrevistas realizadas, a saber, por la provincia de Chaco a Gladis Gómez y por Misiones a Carolina Gularte (encuentros llevados a cabo con Victoria



Giménez), por Formosa a Marcela del Turco (con la colaboración de Sofía López) y por Corrientes a Laura Virgile (entrevista realizada con Horacio Nazaruk).

Nos interesa revisar la territorialidad y los mapas que se crean en ella. La historia de la dramaturgia de autores con nombre y apellido es muy joven en el NEA, data de los primeros talleres que un grupo de teatristas de las cuatro provincias realizaron, en 2000, con Alberto Drago, iniciativa que se llamó “Foro DramaNEA”. A partir de esta se formalizaron en el registro de Argentores, veintidós escritores —entre hombres y mujeres— que producían otros géneros o formaban parte de compañías y al interior de ellas hacían la tarea de reescrituras de improvisaciones, de revisiones de textos de autores que no siempre conseguían poder dar cuenta de los rasgos del territorio. Sin embargo, aunque había una voluntad, antes de Drago, Carolina Gularte nos relata sobre la aparición de “las voces propias de la esencia de lo que se pretende contar, visibilizar, compartir, como núcleo, como disparador de una propuesta teatral, ya sea exacta la dramaturgia o modificación o creación colectiva” (entrevista a Carolina Gularte).

Por ello, estos encuentros marcan una necesidad de poder pensar la identidad desde la producción local:

Yo creo que eso también fue una fortaleza, que cuando empezamos a escribir, escribimos sobre nosotros, no tratamos de imitar a nadie, no nos queríamos parecer a Gorostiza, ni a Kartun, ni a Tito Cossa, escribíamos como nosotros nos sentíamos, como pensábamos que se tenían que armar las obras, y también con los tiempos y con las palabras accesibles a nuestro público [...] meter algunas palabras que nuestra gente sí sabía decir y que por ahí otros públicos decían “ay, qué dijo” porque estaban afuera de esa expresión lingüística, también nos permitimos ese juego con lo que era el habla de los personajes. (Entrevista a Gladis Gómez.)

Las obras producidas fueron puestas en escena en un formato de teatro semi-montado tanto en Resistencia como en Posadas, espacios geográficos que dieron lugar a los talleres con el maestro. Este punto de partida abre una dinámica de integración y colaboración entre las provincias que fue creciendo con los años y dio lugar a distintas convocatorias, a festivales, a nuevos talleres de dramaturgia a las que se sumaron Formosa y Corrientes. Así aparecen, en 2003, los festivales “De la idea a la puesta”, organizados por Carolina Gularte en Misiones, donde participaron escritores de las provincias y se sumaron dramaturgos nuevos. Esta propuesta tuvo varias ediciones: 2003, 2004, 2005, luego, 2007, 2009, 2011, 2013. Abro un paréntesis: luego del taller con Drago, Gularte se formó con Kartun como dramaturga y estas experiencias le permitieron realizar talleres de dramaturgia en Posadas, que fueron el germen de nuevos dramaturgos. Cierro paréntesis.

El trabajo colectivo está en los inicios de la historia de la dramaturgia del NEA y es uno de los puntos de inflexión con las otras regiones. En este sentido, traemos las voces de las autoras, Carolina Gularte recuerda las sensaciones que vivió en DramaNEA:

[...] todos los que nos conocimos entre toda la región venían de una determinada generación, yo debería ser capaz de las más jóvenes en ese momento...y, conocernos no empujó un montón; conocerse, ver que el otro se anima, yo creo que ahí está, ver que el otro se animó te contagia para que vos te animes y entre todos hacerlo, para mí fue muy importante y después, te lo empezás a tomar más en serio, en el sentido de la dedicación. (Entrevista a Gularte)

[...] cuando empezamos a unirnos como región, y a compartir todo lo que vamos cosechando en nuestra práctica, entonces nuestra provincia se hace una provincia grande, de cuatro territorios, con cuatro capitales, y con casi tres millones de personas a las que podemos llegar. (Entrevista a Gómez).

Rescatamos dos aspectos para pensar la territorialidad a partir de las palabras de cada dramaturga. En primer lugar, la importancia —que Gómez también destaca constantemente en su entrevista— de la profesionalización de la tarea del dramaturgo por un lado, y del teatrista por otro. Hubo entonces en las bases un fuerte impulso a la formación constante de la comunidad teatral, en talleres, capacitaciones,

postulaciones a becas del Instituto Nacional del Teatro, en la importancia de ocupar espacios públicos como la de referente del Litoral y luego el NEA en Argentores por parte de Gladis Gómez que conduce a mirarse desde un lugar de legitimidad frente al centro: Buenos Aires. Hacer teatro de calidad en las provincias con un sello propio. En segundo lugar, con DramaNEA se crea una primera antología con cincuenta ejemplares de difícil acceso. Luego, en 2009, Drago convoca a los dramaturgos —como parte del mapa “administrativo o geopolítico” (Dubatti, 2020, p. 140)— para la publicación de una antología que completara el mapa nacional diseñada por Argentores: “Dramaturgos del Nordeste”. Toda la oleada lleva a algunos dramaturgos, como Raúl Novau para dar un ejemplo, a realizar publicaciones propias y a crearse compilados provinciales como “Dramaturgia de la tierra colorada”. Entre el 2006 y el 2011 aparecen las publicaciones de “TeatroXlaIdentidad” de la mano de la “Asociación Civil Arte Uno” a cargo de la escritora Lilian Marchesini, que tiene dos tomos dedicados al NEA. En el 2019 se llevó a cabo en Resistencia un taller fomentado por Argentores y el Instituto de Cultura del Chaco a cargo de Gilda Bona, al que asistieron escritoras de las cuatro provincias que produjeron un total de seis obras que se montaron en Resistencia y luego se publicaron en “Seis textos de autoras del NEA”.

Estas son algunas de las acciones de empuje, de fomento, de necesidad de producir y crear en un territorio. Esta última convocatoria la grupalidad Colectiva de Autoras del NEA que surge en el 2020, también como un impulso de la Colectiva de Autoras Federal.

Un paréntesis obligado: la Colectiva de Autoras del NEA reúne a un total de 45 escritoras de Chaco, Formosa, Corrientes y Misiones que integraron los “BiFestivales de Autoras del NEA” que se realizaron en el 2021, 2022, 2023 y 2024 que se realizaron en dos provincias en cada edición, además se publicó la antología “Palabras de Mujer I” y en prensa se encuentra “Palabras de Mujer II”, participaron con monólogos leídos y actuados en distintas ferias del libro y en festivales de teatro de la zona. Cerramos. Por otro lado, retomando las palabras de Gladis Gomez en la última cita, traemos la idea de que la territorialidad se presenta como un espacio geográfico subjetivado (Debatí, 2020) que comprende las complejidades extraterritoriales e interterritoriales, históricas, políticas, sociales de cuatro territorios individuales que forman una mayor, el NEA. Hay una forma común subjetiva de estar, de mirar, de concebir y habitar el espacio que lleva a los dramaturgos y las dramaturgas a producir sentidos colectivos, pero también individuales de cada provincia, de cada fragmento de la región. Posicionarse en este espacio implica definir el territorio dramático del NEA desde el NEA. Cuando le preguntamos a las dramaturgas cómo perciben y crean desde este espacio topográfico respondieron:

Rebelde como es el NEA. Le podés pedir cualquier cosa menos que sea obediente y a las mujeres del NEA, ni te cuento. Tenemos la sangre de nuestros ancestros de pueblos originarios y la sangre de nuestras inmigrantes que se vinieron a brazo partido al lado del marido o de los hijos. Esa mezcla de nuestra identidad, que nos pasa en todas las provincias, todas tenemos esta mixtura, esta confluencia de culturas, y creo que las mujeres somos las que más sabemos aprovechar de estas instancias; entonces el NEA, rebelde como siempre, fue una de las primeras regiones que dijo “basta de hacer teatro porteño”, teatro de living, de un edificio de once pisos mirando por el balcón, basta de ese teatro, y empezamos a desarrollar nuestras dramaturgias de las maneras más inverosímiles. (Entrevista a realizada a Gómez)

Primero, como movimiento, me parece que es una dramaturgia realmente sorora o cómplice, más allá del género, como una cosa más grande. Más allá de la temática, hay cuestiones de disfrute, de si otra compañera está presentando algo, hay una cuestión de verdad, de empatía y de empuje, de contagio, eso así como general. Que no sé si en otras regiones sucede tan claro esa fuerza que vos sentís como colectivo, como colectiva, inclusive, ponemos el nombre, ¿no? Colectiva de Autoras. (Entrevista a Gularte)

Habilitarnos esta idea de que las mujeres podemos escribir de cualquier cosa. Siento que mi escritura siempre está relacionada a la violencia y quizá sea necesario reforzar otros espacios para que las que vienen puedan escribir de cualquier cosa. [...] pensar en un elenco en el que seamos más de cuatro ya es rebeldía. En los festivales de micro [teatro breve] hay mucha influencia de los chaqueños. De teatro breve. Es una forma de rebeldía porque ponés a como cinco elencos pequeños en un solo lugar. Poner a muchos en un lugar parece una buena forma de encontrarle la vuelta. (Entrevista a Laura Virgile)

La dramaturgia de las mujeres en Formosa es absolutamente política, con perspectiva de género y territorio. (Entrevista a Marcela del Turco)

Con estas voces podemos hablar de un mapa de zona/extensión (Dubatti, 2020, p. 140) en el que los fenómenos estéticos, escriturales toman aspectos semejantes por sus flujos históricos, culturales, geopolíticos, pero sobre todo por la fuerza del trabajo colectivo que se lleva adelante desde los inicios. Para cerrar este apartado, compartimos algunas imágenes ilustrativas (realizadas por Horacio Nazaruk) del mapa dramático-geográfico de cada provincia, las coordenadas trazadas en cada gráfico no determinan el lugar exacto de ubicación en localidades de cada autora, solo es una muestra.



(Imagen 1)



(Imagen 2)



(Imagen 3)



(Imagen 4)

En el intento de diseñar una cartografía teatral del NEA —desde la experiencia como lectores, espectadores, o partícipes de grupalidades— observamos una predominancia de mujeres en el campo, aspecto que las entrevistadas refuerzan cuando memorizan los comienzos como momentos equilibrados entre las figuras femeninas y masculinas. Por ejemplo, tras la influencia de obras de Buenos Aires que se presentaron el proceso de provincialización en Misiones, se gestó, alrededor de la década del 60, un grupo de personas de distintas profesiones, llamado “Amigos del arte”, a leer teatro español, nacional y a convocar a público a esas lecturas. Entre sus integrantes se encontraban Ismael Fernández, como director, Maruja Ledesma, Enrique Mariscal, Haydee Frescas, Carlos Alberto Morales, entre otros. De este germen surgen las primeras dramaturgias misioneras, en la que algunos integrantes de Amigos del Arte le tomaron el gusto a la escritura y continuaron produciendo. Incluso, Alberto Morales integró DramaNEA.

Pero, el cuerpo y la palabra de las mujeres fueron tomando protagonismo en los escenarios y en las escrituras. A partir de los '80 comenzó a darse un movimiento —seguimos con el caso Misiones— grupos de creación colectiva a cargo de mujeres del “Grupo de las Siete Mujeres”, “La Papa del Octavo”, y en el interior de la provincia aparecían figuras como Ramonita Cantero, Raquel Velázquez, Normal Varela que fueron marcando el rumbo. En los festivales y en las antologías se aprecian más

nombres de mujeres y en el 2020 se crea la Colectiva de Autoras del NEA y el BiFestival que aparece para reafirmar el acento de mujer en el teatro de este territorio, por eso ponemos el foco en la cartografía femenina de la dramaturgia del NEA. Cerramos este apartado con las palabras de Gladis Gómez:

Es mayor, mucho mayor, la cantidad de mujeres que escribimos, yo creo que por un lado esto es antecedente que te cuento se hace aquí el taller de Drago, ya éramos muchas mujeres, no éramos 2 o 3 éramos como 9 de los 21 capaz que éramos como 9 o 10, vamos a la par y luego las mujeres seguimos. Los varones escriben mucho menos, más esporádicamente, muy de vez en cuando como quien dice. Y a partir del BIFestival todas las mujeres se incentivan el BIFestival convoca y se ponen a escribir y como la característica del BIFestival es que tiene que ser dramaturgia de mujeres eso ya hace que empiece a haber una diferencia entre los que escriben los varones que son poquitos que encima no tienen ese estímulo de que se van a estrenar y las mujeres que quieren estar en el BIFestival. (Entrevista a Gómez)

### **Florencio Sánchez en el NEA**

Las entrevistas nos fueron dando pistas ante la inquietud acerca de la influencia de Florencio Sánchez en la actividad teatral del NEA, y particularmente en las dramaturgias, sobre todo la conversación con Marcela del Turco, que formó parte del elenco de *Barranca abajo* que montó el Cervantes en el 2006 en Formosa bajo el Programa Federal del Teatro Cervantes:

El Cervantes tuvo problemas y se vino al interior a producir, se hizo un casting con gente de afuera y quedamos como 12, 10 en escena y 2 asistentes. Hicimos una obra de Florencio Sánchez, *Barranca abajo*. Hicimos una puesta muy interesante y linda. (Entrevista a del Turco)

Esa puesta estuvo dirigida por Luis Romero y con el equipo de utilería, escenografía, vestuario, sonido e iluminación del Cervante, los actores formoseños fueron Gisela Barreto, Sandra Ocampo, Florencia Genes, Marcela Del Turco, Carlos Leyes, Tedy Durán, Guillermo Karpel, Lázaro Mareco, Juan Vergara, Manuel Benítez, Alejandro Beck, Yanina Godoy, Sergio Olazar. Esta propuesta abrió el camino de profesionalización de muchos teatreros de la provincia que actuaban como amateur y luego se formaron en distintas aristas de las artes escénicas, en el campo de la dramaturgia la pionera de fue Tedy Durán que logró publicar y formó parte de DramaNEA, de los festivales y de la Colectiva de Autoras del NEA hasta su muerte en 2022.

De las obras de Florencio Sánchez que más relevancia tuvieron sobre los escenarios del territorio fueron esta puesta, también puestas en escena en Misiones, una dirigida Iván Moschner, y de *M'hijo el doctor* en Posadas en 2011, bajo la dirección de Andrés Bazzalo, en Chaco por dos elencos, uno que dirigió Gladis Gómez en Resistencia y otro que se hizo en Villa Ángela, en Formosa dirigida por Pablo Bontá.

Otra parte de esta investigación fue la realización de cincuenta encuestas a dramaturgas de las cuatro provincias, de las cuales respondieron nueve; en los intercambios previos muchas escritoras aludían no conocer la obra y por eso no responder a la encuesta. Compartimos a continuación las preguntas y las voces.

### **Las preguntas**

- ¿Tuvo algún contacto con las obras de Florencio Sánchez o ha escuchado hablar de él? ¿Dónde, en la escuela, en los talleres de teatro, como espectador, como lector, en la Universidad?
- ¿Considera que es un autor canónico del teatro nacional? en caso contrario, ¿Qué autor lo sería?
- En caso de conocer la obra, ¿Cuál o cuáles son las que le parecen más relevantes?
- ¿Considera que es un autor influyente en el teatro actual? en caso contrario, ¿Qué autor lo sería?

- ¿Ha presentado alguna obra de Florencio Sánchez o alguna versión -reversión-fragmento? en caso de que no lo haya hecho ¿Le interesaría?
- Florencio Sánchez trabaja con personajes femeninos que establecen los rasgos de la mujer de la época, pero que en transcurrir de la obra presentan una evolución con tintes de los que en la actualidad podríamos llamar feminista, y hay otras que se mantienen fieles a las creencias y costumbres de la época, como contrapartida. ¿Coincide con esta observación? En caso de no conocer la obra de Sánchez ¿Le gustaría leerlas para ver esas construcciones feministas?

El contacto que las dramaturgas tuvieron con Florencio Sánchez fue en la escuela secundaria y algunas en la universidad en la formación de Letras y Teatro. Carolina Gularte rescata su primer acercamiento en la biblioteca familiar, dice:

Sí, mi primer contacto con el autor fue en la amplia y diversa biblioteca de mis padres. Estudié desde niña la danza y el teatro los encontré en esa biblioteca en una colección de teatro argentino de Eudeba y leí allí *Barranca abajo* y *M'hijo el doctor*.

Tuve contacto con la obra de Florencio Sánchez, en la materia Historia del Teatro, del profesorado de Artes en teatro. No obstante, no leímos muchas obras de él, solamente *Barranca abajo*, ya que el programa de estudios resultaba muy apretado, no llegamos a profundizar mucho en el estudio de este autor. También recuerdo haber escuchado a María Esther Aguirre y Ángel Quintela nombrarlo, al referirse a la obra *M'hijo el doctor*, me llamó mucho la atención pues era una expresión que utilizaba mi abuela, y yo hasta entonces no sabía que era el título de una obra teatral. Más adelante, en un ensayo el maestro Dante Cena, nos contó que cuando se estrenó *Canillita*, el personaje era interpretado por una mujer, y que los actores en esa época, la mayoría cantaba o tocaba un instrumento, como era el caso de esa actriz. Desde entonces me queda pendiente leer esta obra. (Laura Virgile)

Este recuerdo de Virgile nos resulta significativo por la resonancia, primero de la conexión lingüística del título de la obra en círculo familiar, varias de las autoras reconocen que los escenarios y el vocabulario usado por Sánchez presentan un escenario alejado de las provincias, marcado por el urbanismo que se formó en Buenos Aires con la llegada de los inmigrantes; y segundo, la resonancia de esas lecturas que se presentan como clásicos y por ser tales nos convocan a leerlos, a releerlos. Acá nos saltamos a la última pregunta de la encuesta por este motivo, esta convocatoria a hablar sobre Florencio Sánchez generó la intriga, la iniciativa a volver a leerlo o a reconocer lo relevante de recuperar sus textos en la actualidad.

Me parece muy interesante esta discriminación sobre los roles femeninos, y sí me gustaría las obras para ver esas construcciones feministas. (Marilyn Granada)

Cuando estudiaba el profesorado, recién estaba comenzado a leer (literatura, pero el mundo en general) desde una perspectiva de género, entonces, en aquellas primeras lecturas de su obra, no pude apreciar esto adecuadamente. Esta actividad, me invita a renovar y ampliar mi lectura de su obra, y seguro hoy lo haga desde una perspectiva de género. (Laura Virgile)

Tendría que volver a leerlas para observar en detalle este carácter feminista, sí me interesa. (Tiki Marchesini)

Coincido, sí... Hay personajes femeninos que se rebelan a los mandatos de la época y otros, por el contrario, no. Me encantaría leer ese análisis. (Carolina Gularte)

Si bien hay pocas lecturas o trabajos con la producción de Sánchez, las autoras reconocen que junto a Discépolo y Cossa son autores canónicos que necesitan, sobre todo Florencio Sánchez, ser traídos a la actualidad con revisitaciones en espacios convocantes. Las influencias que aparecen tienen que ver con

el teatro canónico español y en Argentina con Gambaro, Gorostiza, Cossa, Discépolo, algunos nombres un poco más actuales como Patricia Suárez, Mauricio Kartun. Acerca de la reflexión sobre el canon queremos dejar estas palabras de Laura Virgile que nos parecen relevantes:

Siempre nos quedan preguntas, cuando charlamos con algunos teatristas sobre “el teatro nacional”, al pensar en el teatro rioplatense, y el de las grandes urbes como Córdoba, Rosario y el teatro que sucede en el resto del país. ¿Ese teatro que tiene a Buenos Aires como epicentro, representa verdaderamente a un país tan extenso como el nuestro? Esto pensando desde el territorio que habito que es Corrientes. No obstante, en el caso de Florencio Sánchez, luego de leer a Luis Ordaz, creo que el uruguayo logra reflejar muy bien el clima de época, distinguir los arquetipos y a partir de ahí construir los personajes, que dan cuenta de ese momento histórico, que se irradia desde el Centro, hacia las provincias, que, dicho sea de paso, miran ese centro urbano como referencia. En este sentido, sí, Florencio Sánchez podría ser considerado un autor canónico.

Por otro lado creo que nuestro país, que tiene una amplia trayectoria teatral, gracias en gran medida al INT, también se ve influido por los medios de producción teatral al momento de colocar como canónicos a ciertos autores. En las últimas décadas, la mayoría de las convocatorias se han cerrado o limitado a propuestas de pocos actores, y de fácil y rápido montaje y desmontaje, obras que puedan hacer gira con 2 o a lo sumo 4 personas y una valija, y este es un limitante a la hora de seleccionar obras.

Otro aspecto importante en relación a las obras en cartel, las que podrían de alguna manera constituir el canon actual, está vinculado a las características de los nuevos espectadores, como por ejemplo, menor nivel de atención y un gusto, construido no desde el teatro, sino desde sus otros consumos culturales, como la música y Netflix, ¿ese espectador se banca, acepta, una pieza larga que habla de un pasado, que hoy parece muy remoto? O en todo caso ¿cómo hacemos para que una pieza teatral de comienzos del siglo pasado sea atractiva? Las temáticas de Sánchez, desde mi punto de vista, no pierden vigencia, esos arquetipos, están aún presentes, el desafío es cómo los llevamos a escena los teatreros.

### Hipótesis de conclusión

Las conclusiones son siempre hipótesis, ideas que se quedan esperando un poco más de lecturas, de búsquedas, y más aún cuando hacemos cartografía de campos dinámicos que están en constante movimiento. Entonces, arrancamos del final hacia adelante.

La profunda reflexión de Laura Virgile sobre Florencio Sánchez y el canon, junto a las respuestas de las demás encuestadas, da lugar a comprender qué títulos emblemáticos como *M'hijo el dotor*, *Barranca abajo*, *Canillita* y *La Gringa* forman parte del acervo cultural y literario de los agentes del NEA (teatreros, dramaturgos, docentes) y del resto del país ya que sus personajes, aparentemente arquetipos que cuestionan el orden social, político y cultural del territorio, que, aunque no sean tomados por las dramaturgas del NEA como modelos-influencias directas, sí establecen un diálogo en la necesidad de narrar la vida de las mujeres inmigrantes y nativas de las provincias del noroeste, hay aspectos que se conjugan porque todo el territorio del país vive una historia común.

Abordar Sánchez en la actualidad no parece ser una posibilidad desde el escenario, pero sí desde la educación secundaria y universitaria, allí no pierde su valor de clásico en la historia de la literatura y el teatro nacional. Como dice Virgile, el público actual y las políticas institucionales hacen que la demanda implique obras breves, poco montaje, pocos personajes.

La influencia en el NEA pasa por los autores españoles y dramaturgos como Discépolo, Arlt, Cossa, Gambaro, Gorostiza, Kartun.

El acercamiento a estos nombres frente al de Florencio Sánchez tiene que ver con el tratamiento del lenguaje y de los escenarios posibles. Las dramaturgas hablan de una necesidad de representar el territorio, la identidad, la mitología, de rescatar las voces de la comunidad, por eso, empezar a desprenderse del Centro (Buenos Aires) para crear un estilo, una forma estética propia se torna un

impulso que las lleva moverse en la creación de espacios de formación y profesionalización, de producción literaria-colectiva, de gestión de festivales. La rebeldía del NEA dice “no somos Buenos Aires, no nos queremos parecer, queremos ser nosotros”.

La rebeldía se apodera, sobre todo en el NEA, con la bandera feminista, hay un 70% de producción teatral de mujeres en el territorio y merecen ser reconocidas ante una historia que mira siempre la literatura y las artes desde el quehacer masculino. Esto las vuelve aún más rebeldes.

### Referencias bibliográficas

- DUBATTI, JORGE, “Florencio Sánchez, ¿vigencia u olvido en el teatro contemporáneo? Resonancias de una encuesta (Buenos Aires, 2014)”, en Mirza, Roger y Jorge Dubatti (coords.) *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses*. Montevideo, Universidad de la República, 2014, pp. 273-284.
- DUBATTI, JORGE, “Teatro Comparado, Geografía Teatral, Territorialidad, Cartografía”, en *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa, 2020, pp. 109- 161.
- SPERANZA, SABRINA, “Florencio Sánchez en escena. Perspectivas de una encuesta. Montevideo, 2014”, en Mirza, Roger y Jorge Dubatti (coords.) *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses*. Montevideo, Universidad de la República, 2014, pp. 251-270.



# ENFERMEDAD Y VICIO EN LAS OBRAS TEATRALES DE FLORENCIO SÁNCHEZ

BrendaSchmunck

University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Studies

[brendaan@email.unc.edu](mailto:brendaan@email.unc.edu)

[brendaschmunck@gmail.com](mailto:brendaschmunck@gmail.com)

El teatro que Florencio Sánchez (1875-1910) estrena en Buenos Aires surge en un contexto de profundas transformaciones en la vida social y política. En el Centenario argentino, las clases dirigentes buscaron reformular su poder sobre una población cada vez más heterogénea mediante un proyecto modernizador que implicaba, a la vez, una redefinición de lo nacional. Este proyecto se apoyó en una nueva manera de ver el mundo, derivada del saber científico moderno que había avanzado notablemente desde finales del siglo XIX, especialmente en los campos de la medicina y la biología. La difusión de estas ideas produjo una proliferación de discursos que retomaban su terminología —en particular la díada salud-enfermedad— no solo en ámbitos científicos o políticos, sino también en la cultura local. El tópico de la enfermedad, entonces, permite observar cómo se entrelazan los discursos científicos, políticos y artísticos de manera significativa para el Río de la Plata de inicios del siglo XX.<sup>1</sup> Sánchez se apropia de este repertorio contemporáneo de figuras y tópicos relacionados con la enfermedad —en buena medida vinculados al naturalismo—, pero no los reproduce mecánicamente: los pone en diálogo con sus manifestaciones en el teatro y en la cultura rioplatense en general. La enfermedad aparece de manera constante en su obra, como lo muestra la reiterada presencia de patologías entre las que se destacan la tuberculosis, la neurastenia y el alcoholismo, este último considerado en la época como un “vicio” que afectaba la salud moral del cuerpo social. Una lectura conjunta de algunas de sus piezas revela que Sánchez desplaza los sentidos heredados de tales enfermedades y vicios, utilizándolos como dispositivos dramáticos para leer y criticar la modernidad rioplatense. En su teatro, la enfermedad se convierte en un mecanismo que expone tensiones sociales y morales que atraviesan a distintos sectores. De este modo, la enfermedad como tópico abre una perspectiva de lectura que ilumina la modernidad teatral rioplatense en su conjunto.

## Tuberculosis

Entre las últimas décadas del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, el Río de la Plata debió lidiar con la omnipresencia de la tuberculosis, una epidemia poco comprendida que se cobraba miles de vidas. La convivencia prolongada con la enfermedad generó una serie de discursos y representaciones que reflejaban tanto las preocupaciones de la población como los esfuerzos médicos y políticos por controlarla. La sociedad rioplatense estuvo expuesta no solo al avance de la enfermedad, sino también a la circulación simultánea de discursos provenientes de distintos ámbitos: desde textos culturales —como el tango, la poesía y la comunicación de masas— hasta la divulgación científico-médica y las directrices higienistas. Esta proliferación de sentidos dio lugar a lo que Armus denominó una “subcultura” de la tuberculosis, un entramado discursivo donde pueden observarse las tensiones que la enfermedad generó en la cultura rioplatense entre 1870 y 1950. Entre ellas, está la persistente tendencia a representar la tuberculosis a través de una imagen femenina —incluso a pesar de que la cantidad de muertes fue siempre mayor en hombres que en mujeres a lo largo de toda la epidemia. En este imaginario, presente tanto en la cultura como en el discurso médico, la tuberculosis fue mayormente

---

<sup>1</sup> Especial atención se le ha prestado a este cruce en la novela naturalista decimonónica argentina. Véase Nouzeilles, Gabriela, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000.

asociada con la supuesta debilidad inherente del cuerpo femenino, dando como resultado una representación constante donde las enfermas eran mujeres.<sup>2</sup>

En continuidad con su medio cultural, y con algunas excepciones, el teatro rioplatense del Centenario también representó a la tuberculosis mayormente en clave femenina. En *La Rondalla* (1907) de Víctor Pérez Petit, por ejemplo, ya es posible rastrear a la figura de la tísica costurera que Evaristo Carriego consolida en su poesía y que luego heredará el tango canción. Esta imagen se alimenta además de los discursos higienistas que señalaban la sobrecarga laboral femenina y las malas condiciones de ventilación en fábricas y viviendas como causas de la enfermedad.

Aunque la presencia de la tuberculosis en la obra de Florencio Sánchez mantiene el matiz femenino, sus representaciones se alejan de la mera reproducción de un tipo social. En *Barranca abajo* (1905), por ejemplo, la enfermedad de Robustiana —hija del gaucho don Zoilo—, se agrava a medida que avanza la obra, hasta su muerte en la elipsis que se produce entre los dos últimos actos. Sánchez utiliza esta progresión como un procedimiento dramático que refuerza la idea de central de *Barranca abajo*, asociada a la idea naturalista de degeneración atávica. Como se ha señalado, Robustiana “parece sufrir una tara congénita que pone de relieve la degeneración genético-hereditaria”, anunciando así la “extinción de una raza, la de los criollos gauchos” que estaba siendo desplazada para dar lugar a una nueva Argentina moderna (García Rubio, 2010, p. 121).

Poco tiempo más tarde, nos encontramos con otra representación femenina de la tuberculosis en el teatro de Sánchez: Luisa, la protagonista de *Los derechos de la salud* (1907). Aunque la obra mantiene ese verosímil de la tuberculosis en clave femenina, Sánchez desafía aquí la representación de la tísica ya establecida en la cultura rioplatense del período. Si las débiles mujeres que poblaban este imaginario contraían tuberculosis en los ambientes viciados de los conventillos, trabajando en fábricas de condiciones poco higiénicas o durante más tiempo del que sus cuerpos podían soportar, Sánchez compone aquí una protagonista que vive de manera acomodada, siendo la esposa de un escritor profesional y madre de sus dos hijos. Mientras que las representaciones de la tuberculosis de la época buscaban dar algún sentido u origen a esta epidemia, Sánchez deja de lado esas explicaciones y se concentra en discutir aquello que sucede una vez que la enfermedad ya está allí. La composición del ángulo semántico de *Los derechos de la salud* diseña un espectador implícito o ideal alineado con aquel de la poética abstracta del drama moderno: entre otras características, “un espectador [...] informado y ávido de información, que valora la adquisición de nuevos saberes para comprender, analizar, dominar y transformar el mundo en el que vive” (Dubatti, 2024, p. 147). La referencia al suero de Behring y la ilusión de Luisa por su posible cura funcionan como un indicio de que Sánchez invita a pensar en la tuberculosis, ya no como una metáfora del fin de una época ni como un castigo moral por transgredir roles domésticos, sino según las explicaciones que comenzaba a ofrecer la microbiología: como una infección contagiosa producida por microorganismos que circulan de manera imperceptible en el aire.

La tuberculosis es la enfermedad emblemática del pasaje que se da en la percepción de la idea de lo sano y lo enfermo en el cambio del siglo XIX al XX a raíz de estos avances científicos. Sus representaciones en las obras de Florencio Sánchez revelan ese cambio, mientras que se suman a una yuxtaposición de discursos, tanto científico-médicos como culturales, que ponen en tensión el imaginario heredado acerca de esta enfermedad con nuevas formas de abordarla. Así, entre las diversas fuerzas que componen al espectador histórico<sup>3</sup> del Río de la Plata del 900 se encuentra su inmersión en

---

<sup>2</sup> Véase Armus, Diego, *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*. Buenos Aires, Edhasa, 2007.

<sup>3</sup> Siguiendo la diferenciación analítica de espectadores propuesta en Dubatti, Jorge, “Siete formas de pensar a las/los espectadores teatrales”. *Anuario de Investigaciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini*, N.º 13 (2022), p. 3-8, entendemos al espectador histórico como aquel atravesado por su tiempo histórico, geográfico y cultural, es decir, atravesado por su territorialidad.

esta subcultura de la tuberculosis que acompaña la experiencia de la epidemia en su vida cotidiana. Además, si nos centramos en el aspecto lingüístico, los parlamentos de *Barranca abajo* están llenos de giros regionales rurales que Sánchez introducía cambiando la ortografía en sus textos, mientras que, en *Los derechos de la salud*, una pieza urbana, los personajes redundan en un léxico que trata de la enfermedad en el mismo modo que lo trataba el discurso higienista de la época, especialmente, en la presencia de la dualidad salud física/salud moral. De esta manera, Sánchez no solo elige tratar de manera directa un tópico de gran relevancia y actualidad para el público como la epidemia de tuberculosis,<sup>4</sup> sino que también expresa su voluntad de proponer una dimensión diferente a las discusiones científico-intelectuales de la época sobre este tema.

El proyecto modernizador que se impulsaba desde la clase dominante se apoyó en el discurso biomédico e higienista para definir al individuo moderno que encarnaría la nueva imagen del sujeto nacional argentino. Las nociones de lo sano y lo enfermo delimitaban las características de ese ser nacional, principalmente, en dos niveles interconectados: el físico y el moral. El estado de estos niveles en el plano individual repercutía, a su vez, en la salud del cuerpo social. De este modo, quienes no cumplían o atentaban contra ese ideal era concebidos como agentes patógenos que amenazaban la construcción de este cuerpo social moderno. En *Los derechos de la salud*, Sánchez retoma estas ideas sobre la conexión entre salud física y moral tan presentes en su época, pero las desplaza hacia un plano privado donde la nación deja de ser el eje. Como dijimos, el caso presentado contradice el imaginario cultural ya instalado de la tuberculosis femenina: Luisa la contrae aun siendo una madre y esposa ejemplar, de modo que no hay una “enfermedad moral” que anteceda su deterioro físico. Por el contrario, esa perturbación moral aparece después, como resultado de la ambigüedad que generan en su psiquis los esfuerzos de su familia por convencerla de que no está gravemente enferma y, al mismo tiempo, apartarla de sus funciones de madre y esposa, de sus propios “derechos de la salud”. Al tratar la tuberculosis —incurable hasta entonces— y su transmisión incontrolable como una fatalidad inscrita en las fuerzas de la naturaleza, Sánchez desplaza la pregunta por sus causas, ya respondida por la microbiología, para formular desde el teatro interrogaciones éticas y afectivas de gran resonancia para el público rioplatense del Centenario.

La tesis que construye Sánchez en este drama moderno busca transmitir la idea de que las fuerzas de la naturaleza, expresadas a través de la salud y el instinto, se sobreponen a la cultura.<sup>5</sup> Una tesis semejante vuelve a la enfermedad incontrolable por el ser humano, lo que tiene consecuencias en los límites del conocimiento científico y en los comportamientos de las personas frente a la enfermedad y la muerte. A través de un personaje delegado de autoridad como el médico, la tesis apunta a que la salud es un síntoma de esas fuerzas naturales que se imponen frente a la enfermedad y, por ello, los sanos no deberían sentirse culpables de seguir adelante con sus vidas frente a la inminente muerte de sus allegados. De hecho, Sánchez incluye a un personaje como la criada Mijita que encarna esa ética del cuidado amoroso y se opone al accionar de la familia y sus amistades, que intentan “dejar ir” a la enferma terminal. Sin embargo, su accionar les genera un gran peso en la conciencia que Mijita devela con una acusación hacia Renata y Roberto:

¡Ustedes van a matar a la hijita Luisa! [...] Luisa está más aniquilada por la indiferencia de ustedes que por su misma enfermedad. [...] Ella, tan animada durante toda su vida, verse ahora,

---

4 Es decir, la tuberculosis es crucial en el aspecto referencial de este drama moderno: aquel que establece la ilusión de contigüidad entre mundo escénico y el mundo empírico sobre el que se propone la tesis.

5 Véase Dubatti, Jorge, “Drama moderno, construcción de la tesis y espectador implícito en ‘Los muertos’ (1905) y ‘Los derechos de la salud’ (1907), de Florencio Sánchez”. *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, N.º 22 (2024), pp. 143-157.

cuando más necesita de la solicitud y de la ternura de los suyos, arrumbada, abandonada como un mueble viejo e inservible... (Sánchez, 1964, p. 463)

Esta es la culpa que arrastran, a pesar de que el médico les aconseja continuar con lo que están haciendo: privarla de su agencia, apartarla de sus roles afectivos y ocultarle la verdad para que no pierda la esperanza de curarse. Aun cuando Sánchez toma posición por medio de la tesis, la escena realista invita al espectador a convertirse en un observador de estos dilemas éticos en la dinámica familiar que se expone. A través de las estructuras del drama moderno, se fomenta el debate acerca del correcto accionar frente a las disyuntivas que la enfermedad enfrenta a la sociedad fuera del teatro.

Unos años más tarde, se estrena la pieza breve *Derecho de amor* (1910) de Tito Livio Foppa, donde la protagonista, también llamada Luisa, está enferma de tuberculosis y vive en una pequeña pieza de conventillo inmersa en un clima de violencia familiar. Las resonancias con *Los derechos de la salud* no se detienen en el título y el nombre de la protagonista: Foppa también retoma la dualidad salud física/salud moral, aunque ya no desactivando el sentido higienista como hacía Sánchez ni integrándolo en el aspecto lingüístico de la obra, sino volviendo a sus tropos. En *Derecho de amor*, la tuberculosis vuelve a estar circunscrita a la sobrecarga laboral y a la visión higienista respecto del conventillo y su ambiente viciado, no solo por el hacinamiento de aquellos espacios, sino también como un lugar donde germinan vicios, como el alcoholismo, que amenazan la salud del cuerpo social. En el final de la obra, Carlos dice en referencia a su novia, Luisa: “Ahora sí, me la llevo. Arrancándosela a usted. Su aliento de borracho no continuará matándola. ¡La defiendo yo! Yo, que no soy un borracho. [...] ¡Voy a devolverle la salud que usted le robaba!” (Foppa, 2011, p. 424). Si en *Los derechos de la salud* la enfermedad moral de Luisa es posterior a una enfermedad física que sobreviene de manera incontrolable, *Derecho de amor* vuelve a atribuir causas a la tuberculosis en continuidad con discursos ya establecidos sobre el tema.<sup>6</sup> Carlos toma cartas en el asunto y se la lleva del viciado ambiente familiar que la enferma porque las causas que se le atribuyen son modificables si se mira la situación “con amor”, mientras que Roberto entiende que lo que le ha sucedido a su esposa es una fatalidad y solo resta esperar, aunque eso no lo exima de profundos dilemas éticos respecto de sus acciones y emociones.

Aun cuando no es posible afirmar con certeza que *Derecho de amor* sea una respuesta directa a *Los derechos de la salud*, sus resonancias intertextuales y la contraposición de las ideas que llevan al público por medio de sus tesis nos llevan a pensar en el teatro como un espacio fundamental de debate público en el contexto de modernización nacional del Centenario. Florencio Sánchez ha sido celebrado por su capacidad de observación y representación fidedigna de la realidad local, y esto va de la mano con una constante exaltación de su interés por las problemáticas sociales de su época, generalmente asociadas con su profesión de periodista y su inclinación política hacia el anarquismo. Estos dos matices de su autoría han sido parte de las argumentaciones de quienes buscaron comprender el modo en que Sánchez se apropió del realismo-naturalismo, es decir, que lo que diferencia a su naturalismo es la elección de un tema local y su repercusión en el aspecto lingüístico, sensorial y referencial de sus obras.<sup>7</sup> Una obra como *Los derechos de la salud* no solo confirma el interés de Sánchez por las problemáticas sociales contemporáneas, sino que también nos muestra la necesidad de explorar la novedad que implica irrupción de la concepción de teatro del drama moderno en el Río de la Plata, especialmente en relación con el campo intelectual local y el contexto de modernización nacional. De esta manera,

---

6 A las cuestiones de la sobrecarga laboral sobre el débil cuerpo femenino y la cuestión ambiental higiénica, se suma aquí el matiz melodramático que supone la enfermedad por falta de amor. Esto aparece también en *La Rondalla*, donde el amor romántico no correspondido termina de matar a la tísica Matilde.

7 Como ejemplos de esta constante, véase Torres Riosco, Antonio, “Los dramas de Florencio Sánchez”. *Hispania*, Vol. 8, N.º 6 (1925), pp. 365-368 y Larreta, Antonio, “El naturalismo en el teatro de Florencio Sánchez”, *La literatura uruguaya del 900*, Montevideo, Número, 1950, s/n.

Sánchez encarna un cambio en el rol que los dramaturgos empiezan a adquirir en este período,<sup>8</sup> proponiéndose como interlocutores en debates sociales más amplios.

### Neurastenia

En las obras teatrales de Florencio Sánchez aparece otra enfermedad que, aunque no constituye el tema central en tanto problema de carácter público —como la tuberculosis en *Los derechos de la salud*—, implica un uso referencial de los conocimientos médicos contemporáneos para organizar el discurso dramático. La neurastenia era una enfermedad considerada de orden nervioso en la época que se creía efecto del impacto de la agitada vida moderna en las personas y que se evidenciaba en una fatiga y apatía generalizada. Sánchez incorpora a la neurastenia en algunas obras que, leídas en conjunto, permiten observar una continuidad en la crítica a la hipocresía social y a la necesidad de mantener las apariencias que permanecían en las capas medias y altas de la sociedad rioplatense. En *El pasado* (1906), la neurastenia es un recurso que Rosario utiliza durante décadas para mantener un secreto familiar que, de ser develado, rompería con la posición moral de sus hijos en la sociedad. Según su versión, el padre de sus hijos se habría suicidado “en un exceso de melancolía o de neurastenia” (Sánchez, 1964, p. 373), pero, en realidad, lo hace tras descubrir que el padre biológico de su hijo Ernesto no es él sino Arce, un amigo de la familia. Aun en una obra que no responde estrictamente a las estructuras del drama moderno, como *El pasado*, Sánchez utiliza la enfermedad como un modo de leer la modernidad y de organizar su discurso crítico.

La neurastenia vuelve a aparecer en un drama moderno como *Nuestros hijos* (1907) que tiene como eje central una discusión que también forma parte del universo dramático de *El pasado*: la cuestión de los hijos naturales. En definitiva, Rosario busca ocultar el secreto de la verdadera paternidad de su hijo porque los hijos concebidos por fuera del matrimonio o de madres solteras eran marginalizados. En el caso de su hijo Ernesto, quien casi se casa con su media hermana, la verdad develada sobre su identidad lo deja sin posibilidad de obtener los beneficios de la moral que le había sido enseñada desde pequeño, por lo que queda a la deriva, expulsado de la vida familiar y social. Este asunto, tratado por medio de recursos melodramáticos en *El pasado*, pasa a ser debatida a través de una tesis que desestabiliza el statu quo de la filiación ilegítima en *Nuestros hijos*. El personaje delegado, aquel que enuncia y defiende la tesis de *Nuestros hijos*, es el Sr. Díaz, otro padre de familia al que se le recrimina una nueva forma de comportarse en los últimos años: se ha alejado de sus funciones de padre y se ha aislado para trabajar incansablemente en un libro cuyo tema nadie comprende. A lo largo de la obra, el Sr. Díaz va dejándonos saber que su obra, compuesta de casos que va recolectando de periódicos y analizando en detenimiento, busca demostrar que la sociedad se equivoca al marginalizar a las madres solteras y a sus hijos, los “hijos naturales”. Tal como sucede con la *nouvelle* de Roberto en *Los derechos de la salud*, Sánchez ensalza en este drama moderno el rol del escritor en su capacidad de observación y transformación de la sociedad e incluye en la pieza la descripción de una obra que reafirma su propia tesis por medio de la redundancia pedagógica.

La Sra. de Díaz y su hijo Alfredo son los más preocupados por la actitud del Sr. Díaz, especialmente porque no saben cómo manejar la reacción que provoca en la sociedad a la que pertenecen. Cuando llegan las mujeres de la beneficencia a buscar a la Sra. de Díaz y su hija Mecha, estas las intentan consolar por la desgracia que está viviendo su familia. La Sra. de González las compadece: “La neurastenia es una cosa terrible. Acaba con la gente más equilibrada”. También les hace una sugerencia:

---

<sup>8</sup> Cambio ligado a la transición que se da entre los “gentlemen escritores” y los nuevos escritores profesionales en el 900. Véase Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983, pp. 69-105.

“Deberían ponerlo en tratamiento. No debe ser incurable. Dicen que en el sanatorio de Ramos Mejía se está muy bien. Hay muchos enfermos distinguidos” (Sánchez, 1964, p. 422). Estas señoras son las grandes enemigas del Sr. Díaz porque, con su recolección de fondos para los asilos de esos hijos naturales separados de sus madres, no hacen otra cosa que mantener un orden basado en una moral caduca y perjudicial para la sociedad. Hacia el final, nuevamente, vemos que la neurastenia funciona como un mecanismo que ha permitido sostener hipócritamente toda una serie de mentiras intrafamiliares que, de conocerse, acabarían con su moral en la sociedad. El Sr. Díaz no tiene una enfermedad nerviosa, simplemente se ha enterado del engaño amoroso de su mujer y, en vez de suicidarse, decide callarse la verdad para salvar la moral de su familia. Una vez que sus hijos crecen, se retira enigmáticamente de su rol de padre y esposo para dedicarse a la escritura de una obra “sentimental”, reflexiva y transformadora de los mecanismos sociales que lo han dejado a la deriva.

En *El pasado*, la neurastenia funciona como un diagnóstico que permite ocultar una verdad que el padre se lleva a la tumba. En *Nuestros hijos*, en cambio, ese padre está vivo y porta una verdad familiar y social que también se intenta encubrir bajo la etiqueta de neurasténico, pero que irrumpe finalmente a través suyo, dejando a su paso un tendal de consecuencias. Sánchez explora este juego entre neurastenia y verdad con mayor profundidad en otra obra, *En familia* (1905), donde el neurasténico ya no es el padre, sino Eduardo, el hijo mayor de una familia que supo ser acomodada, pero que ha entrado en decadencia, tanto moral como económica, producto de la conducta viciosa del padre —jugador, estafador y alcohólico. Nuevamente, decir que Eduardo sufre de neurastenia es una de las tantas estrategias que emplea la madre para mantener, cada vez con mayor dificultad, las buenas apariencias de su familia, aun cuando él mismo afirma que “a mí no me la cuenta el médico... Yo no tengo neurastenia ni un corno, sino pereza pura” (Sánchez, 1964, p. 345). Con esta misma sinceridad, Eduardo les muestra a los demás sus errores e ingenuidades, en principio a su madre y sus hermanas, pero especialmente a su hermano Damián, el personaje idealista que se ha propuesto “regenerar” a su familia. Damián, quien fuera de su hogar supo construir una buena posición económica y social, cree en la posibilidad correctiva por medio del trabajo: pone a su hermana a traducirle documentos, a su papá como cadete, y quiere mandar a Eduardo —a quien se refiere explícitamente como un “degenerado” en una conversación con su esposa— a trabajar a la Patagonia para curarlo. Sin embargo, es Eduardo quien le previene a Damián con mayor claridad que la tarea regeneradora no tendrá éxito: no sólo él mismo no se irá a trabajar a la Patagonia, sino que también busca convencerlo de que la decadencia familiar ya no tiene arreglo.

Así como en *Barranca abajo* Sánchez abordaba la cuestión de la degeneración atávica, aquí incorpora la cuestión de la degeneración moral y la pregunta por la posibilidad de regeneración, otra discusión corriente en el naturalismo y el campo científico-intelectual de la época. En este sentido, es revelador el diálogo que *En familia* mantiene con un drama de ideas del repertorio internacional que circulaba en el Río de la Plata, *El honor* (1889) de Hermann Sudermann, en tanto sus protagonistas encarnan la figura del “regenerador fracasado”. Estos personajes “emprenden una acción de regeneración, de cura, corrección y reprensión en sus hogares y para ambos la tarea será infructuosa” (Dubatti, 1995, p. 14). Sin embargo, el fracaso en Sánchez es aún más radical: mientras que en la obra de Sudermann el protagonista huye con su única aliada para construir una vida más respetable, Damián es arrastrado en la decadencia familiar que tanto se esforzó en revertir al descubrir, en el último acto, que ha sido estafado por su propio padre. Las advertencias del “degenerado” Eduardo eran ciertas: tan equivocado estaba Damián con su proyecto regenerador, como su madre y sus hermanas en querer sostener una forma de vida y pertenencia de clase que ya no poseían.

En las obras que comentamos, la respetabilidad de clase puesta en peligro por el desvío de las normas morales y las expectativas asociadas a los roles familiares (el padre, el hijo varón) es enmascarada mediante la neurastenia: un diagnóstico científico, moderno y elegante que Sánchez utiliza conscientemente como un mecanismo que evidencia la hipocresía de este sector social. Si comparamos a Eduardo de *En familia* con Pancho de *La Rondalla* —otra obra del repertorio rioplatense mencionada en la sección anterior— encontramos varias similitudes en su composición: ambos son hermanos varones que conviven en el hogar sin aportar económicamente, como se esperaría de un joven muchacho en la plenitud de sus capacidades productivas, sino que deliberadamente pasan el día tomando mate, jugando al solitario o tocando la guitarra. Pero, mientras que la improductividad de Eduardo es encubierta bajo la etiqueta de la neurastenia para sostener una pertenencia de clase acomodada, Pancho, que vive en un naciente barrio porteño dentro de una familia trabajadora, es acusado abiertamente de vago. Pancho también se asemeja a Eduardo en la sinceridad y lucidez con la que se dirige a su familia, solo que, en su caso, lo hace especialmente con sus hermanas, a quienes acusa de maltratar a la tísica Matilde: “Si tiene esa tos, es porque lo que la hacen ustedes trabajar á la infeliz [...] Ella, para la cocina; ella, para arreglar las habitaciones; ella, para fregar los pisos...” (Pérez Petit, 1912, p. 153). Su función dramática es un tanto distinta: Pancho distribuye información para que el espectador conozca las motivaciones de los personajes, mientras que Eduardo —como el Sr. Díaz de *Nuestros hijos*— es uno de los encargados de enunciar claramente la tesis de la obra. No obstante, la similitud que mantienen como portavoces de la verdad desde la marginalidad que tienen dentro de su propia familia, insinúa una presencia más amplia de este tipo de personaje en el repertorio rioplatense con la que Sánchez dialoga —presencia cuyo alcance queda aún por explorar con mayor profundidad.

Con sus neurasténicos, Sánchez parece aportar una vez más su voz intelectual crítica a discusiones contemporáneas, esta vez, sobre la necesidad de jóvenes fuertes —tanto física como moralmente— y productivos que aporten a la construcción y progreso de una nación moderna. El asunto de la improductividad aparece también en sus *Cartas de un flojo*, donde ya se ha señalado que el autor utiliza la idea de flojera para mostrar su propia distancia respecto de la tradición política familiar.<sup>9</sup> Si sumamos esta capa interpretativa con la que se termina de vincular los discursos ideológicos de la época y los intereses intelectuales de Sánchez con el aspecto biográfico, personajes delegados como Eduardo y el Sr. Díaz adquieren un mayor peso en tanto dispositivos desde los que Sánchez transmite su propia voz: la de un joven moderno considerado “flojo” por las anteriores generaciones.

No obstante, la mejor forma de ver la lectura crítica que Sánchez tiene acerca de esta cuestión es el contraste que se genera entre el retrato que hace en sus distintas obras del desvío moral dentro de las clases acomodadas y aquella que se da en la clase baja. Esto lo hace en diálogo con el imaginario político, científico y cultural de su tiempo: como dijimos anteriormente, el discurso higienista prestaba particular atención a la germinación y reproducción de vicios en los espacios donde habitaban o circulaban las clases bajas. Sumado a este enfoque científico-político, la representación de las clases populares en distintos medios culturales también las vinculaba con conductas consideradas viciadas, como la delincuencia, la vagancia y el alcoholismo. En *El pasado*, *Nuestros hijos* y *En familia*, la neurastenia es utilizada como una máscara de clase, pero en la última Sánchez desplaza la representación de esos vicios asociados a la clase baja al seno de una familia que intenta seguir permaneciendo en las capas medias: el padre es alcohólico y estafador, mientras que el hermano menor, bajo su influencia, ya se ha convertido en un hábil ladronzuelo. Con este desplazamiento, esta obra radicaliza la crítica presente en las anteriores, al dejar en evidencia la selectividad social del diagnóstico que va de la enfermedad

---

<sup>9</sup> Véase Rocca, Pablo, “Florencio Sánchez y Uruguay: una relación crítica”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.), *Florencio Sánchez, entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 97-109.

nerviosa al vicio moral: lo que en la clase media puede enmascararse como neurastenia, en los sectores populares aparece directamente como vicio. Esta distinción se vuelve aún más clara al comparar estas piezas con aquellas en que Sánchez se dedica a la representación de las clases bajas haciendo un uso consciente y particular de mecanismos que, desde el teatro, las letras y las ciencias, las construyen como espacios de circulación del vicio.

### Alcoholismo

En *Moneda falsa* (1907), Sánchez retoma su interés por el tema de la improductividad, pero en un contexto relacionado con la clase baja y la marginalidad: en un almacén, el personaje cuyo sobrenombre da título a la obra, observa desde un costado a un grupo de borrachos y un hábil estafador que hacen caer en sus garras al italiano Gamberoni. El espacio es retratado como un ambiente viciado que contagia a todos los que entran en contacto con él sin dejarles escapatoria. El caso principal es el de Moneda, cuya apatía —que él llama “aburrimiento”— proviene de comprender que, a pesar de ver con claridad la situación en que se encuentra, todos sus intentos de salir de allí fueron y serán infructuosos. Si comparamos a Moneda con el Eduardo de *En familia*, podemos identificar en ellos la apatía, la lúcida observación de su entorno y las conclusiones ligadas al determinismo del medio sobre los individuos. No obstante, como dijimos en la sección anterior, Eduardo recibe un diagnóstico que podría salvarlo socialmente —la neurastenia—, mientras que la madre de Moneda simplemente dice que “en el fondo es bueno como una malva, pero no sabe trabajar y está enviciado” (Sánchez, 1964, 292). Además, este no se toma su apatía de manera tan despreocupada como Eduardo, sino que sufre el fracaso en sus tentativas de cambio.

La composición de este personaje reflexivo y las operaciones dramáticas que giran en torno suyo, hicieron que *Moneda falsa* fuera considerada como una de las obras que abre una nueva etapa en el desarrollo del sainete criollo —el sainete tragicómico— que, hasta ese momento, se mantenía dentro del campo de lo cómico-musical.<sup>10</sup> Además de su estructura breve, Sánchez mantiene del sainete criollo la representación de las clases populares rioplatenses, sus tipos y sus espacios, pero modula y alterna la comicidad de ciertos pasajes con la seriedad de las reflexiones de Moneda y su destino final. Buena parte del componente cómico proviene de Gamberoni —típico personaje que representa al inmigrante italiano en el sainete— que, además de ser estafado, aparece en el cuadro segundo completamente ebrio, influenciado por la mala compañía del primero.

A pesar de que el protagonista de *Moneda falsa* no es necesariamente un alcoholico, sino vago y delincuente, el alcohol aparece en otros personajes como una presencia constante entre las conductas viciadas del ambiente, una fuerza que ayuda a arrastrar a figuras humildes e inocentes hacia la degradación moral. Esta misma característica ambiental del alcohol también aparecía en *En familia*, donde acompaña la afición al juego y la tendencia a la estafa del padre. Pero el tema del alcoholismo gana centralidad —y desde el título— en otra obra de Sánchez, *Los curdas* (1907), donde funciona como el eje cómico y crítico de la pieza. En esta obra, Sánchez también trabaja con las estructuras del sainete —incluso en el retorno al orden del final—, pero lo hace, como en *Moneda falsa*, tensando sus convenciones para introducir su voz crítica. El procedimiento, empero, es distinto: mientras que en *Moneda falsa*, la representación de las clases populares comienza a perder comicidad para volverse más seria y reflexiva (o tragicómica), en *Los curdas* la comicidad se mantiene, pero se desplaza hacia la representación de las capas sociales acomodadas. Estos movimientos de representación de clase que ya aparecían en los vicios de *En familia* se reproducen aquí en el nivel de las convenciones de la poética

---

<sup>10</sup> Véase Pellettieri, Osvaldo, “Florencio Sánchez en su época. Sus opciones teatrales”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.), *Florencio Sánchez, entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 29-52.



sainetera, sea transformándola en una observación más seria de la clase popular o utilizando su fuerza cómica para criticar a un sector social diferente.

La borrachera de Gamberoni en el segundo cuadro de *Moneda falsa* encuentra un eco en *Los curdas* con la de Carlos, un hombre casado y candidato a senador que ha tomado por costumbre reunirse con un grupo de “curdas” para recorrer la noche porteña a espaldas de su esposa. Ambos pasajes cómicos se desarrollan en la calle e involucran a un agente policial, pero en *Los curdas* es más extensa y deja al descubierto el auténtico desborde que Carlos protagoniza con una actitud desafiante hacia otros ciudadanos (como el Ciclista) y a la autoridad policial, un gesto que ni Gamberoni ni su estafador Pedrín llegan a tener frente al Cabo. Este gesto de desplazamiento crítico de clases y convenciones teatrales se corona con la elección del título: *curdas*, un término del repertorio popular rioplatense para referirse a los alcohólicos, pero que aquí sirve para redirigir la acusación del vicio hacia otro estrato social.

Esto no quiere decir que Sánchez no haya tenido interés en mostrar en primer plano las vicisitudes del alcohol en las clases bajas; por el contrario, le ha asegurado un lugar central en uno de sus grandes dramas modernos, *Los muertos* (1905). Así como los supuestos neurasténicos enunciaban la tesis en *Nuestros hijos* y *En familia*, aquí lo hace un alcohólico, Lisandro, a quien se le niega ver a su hijo y regresar a su hogar por no poder abandonar el vicio. En este drama, además, Sánchez construye dos tesis: una en boca de Lisandro y otra en las de Amelia y Liberata.<sup>11</sup> La coexistencia de estas tesis demuestra el nivel de complejidad y seriedad con que el autor está pensando en este sector social, ya no en un sainete, como *Moneda falsa*, sino ahora en un extenso drama moderno que aborda la marginalidad con una especial densidad dramática. No obstante, a pesar de las diferencias estructurales, en estas dos obras hay algunos paralelismos que revelan las preocupaciones de Sánchez respecto del alcoholismo. En *Moneda falsa* este no es el tema principal, pero sí aparece como factor ambiental que colabora en la degradación moral de las personas que entran en contacto con dicho ambiente, incluso si no están bebiendo. En *Los muertos*, justamente porque el alcohol pasa al centro, ese carácter ambiental se intensifica: es la razón del sufrimiento de Amelia, ya que el alcohol está en todas partes —dentro y fuera de su hogar— y parece imposible escapar de él.

El primer cuadro de *Moneda falsa*, al desarrollarse dentro del despacho de bebidas de un almacén, describe bien esa presencia ubicua del alcohol, pero también señala la falsa seguridad con la que algunos se relacionan con él. Hay dos obreros que, como el propio Moneda, observan desde un costado al grupo de borrachos que arrastra consigo a Gamberoni. Por frecuentar ese lugar, conocen a estos bebedores habituales y sienten lástima por el destino del italiano, pero aseguran que “no hay que meterse, porque son malos bichos” (Sánchez, 1964, p. 285). La conversación se interrumpe cuando llegan los hijos de uno de ellos, de dos y cinco años, enviados por la madre. El padre le ofrece una bebida alcohólica a uno de los niños y, en tono chistoso, comenta que “ahí donde lo ve, le gusta empinar el codo”. La escena contrapone la seguridad con que los obreros afirman que no caerán en la “mala vida” que los rodea y la exposición temprana de los niños al alcohol, como si la transmisión del vicio fuera imperceptible pero inevitable.

Esta dinámica aparece llevada al extremo en el acto final de *Los muertos*, donde el grupo de Julián obliga brutalmente a beber alcohol a Lalo, el hijo de cinco años de Lisandro y Amelia. Poco antes, estos hombres reflexionaban sobre lo lejos que estaban de terminar como Lisandro y, mientras uno de ellos insinuaba que el borracho había empezado como ellos, los demás se mostraban convencidos de que no

---

11 Véase Dubatti, Jorge, “Drama moderno, construcción de la tesis y espectador implícito en ‘Los muertos’ (1905) y ‘Los derechos de la salud’ (1907), de Florencio Sánchez”. *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, N.º 22 (2024), pp. 143-157.

les sucedería: “Nos gusta el trinquis... nos encurdelamos a cada rato... pero en cuanto la cosa se pasa de los límites... a sosegarse, muchachos, y a tomar limón con soda” (pp. 256-257). Lo llamativo es que, en el acto anterior, ambientado en un cabaret, el grupo se horrorizaba ante la costumbre de “los gringos” de beber frente a sus hijos, solo para terminar forzando a un niño a beber contra su voluntad más tarde esa misma noche. La repetición de esta lógica —la certeza de que el vicio afecta a otros, nunca a uno mismo, y la simultánea exposición de los niños a ese mismo vicio— revela a la infancia como una preocupación constante de Sánchez. A este paralelismo entre los hijos de los obreros en *Moneda falsa* y Lalo en *Los muertos*, se suma el niño convertido en ladrón, influenciado por el vicio paterno de *En familia*. Incluso por fuera de la temática del alcoholismo, también es posible ver el privilegio que da a la infancia en *Nuestros hijos* y su discusión sobre el tema de los hijos naturales.

La figura del padre alcohólico, que aparece de manera consistente en la obra de Sánchez, puede leerse como un tópico del adoptado del naturalismo francés, como en *La pobre gente* (1904), donde

el padre aparece como un modelo paradigmático de la degradación social típica del naturalismo de Zola, esto es, el hombre envilecido moralmente por el alcohol, sin trabajo, que ejerce continuamente la violencia doméstica y explota laboralmente a sus hijos menores de edad para que trabajen para él. (García Rubio, 2010, p. 122)

Aunque en *La pobre gente* hay un padre alcohólico en el contexto de un conventillo,<sup>12</sup> una mirada de conjunto sobre el tópico en la obra de Sánchez revela que no lo concibe como un rasgo exclusivo de los márgenes sociales. En Sánchez, el alcohol desestabiliza todos los estratos sociales y se representa como un fenómeno social y ambiental, más que biológico y hereditario. De allí que el alcoholismo funcione en su teatro como un mecanismo crítico que le permite pensar la modernidad urbana en su conjunto: cómo los vicios —al igual que las normas morales, sociales y culturales caducas— se transmiten de forma intergeneracional y, en consecuencia, la responsabilidad ante las próximas generaciones, es decir, las infancias que representan, en el discurso político coetáneo, el futuro de la nación.

## Conclusiones

Aun cuando la forma en que Florencio Sánchez aborda la enfermedad se vincula con el naturalismo —especialmente en el tratamiento de vicios como el alcohol y sus implicancias sociales—, en su teatro estos motivos aparecen refuncionalizados como dispositivos dramáticos que permiten leer la modernidad rioplatense. Incluso en obras donde retoma ideas asociadas al determinismo biológico, como *Barranca abajo*, las nociones heredadas sobre enfermedad y vicio son desplazadas y convertidas en mecanismos críticos que le permiten pensar la fragilidad de la sociedad de su tiempo, la inestabilidad de las clases y la incertidumbre sobre su futuro. En Sánchez, la enfermedad y el vicio se exponen como fenómenos sociales, tanto en su transmisión como en sus implicancias éticas.

Su teatro es profundamente crítico, pero lo hace desde los recursos propios de la escena: integra las estructuras del drama moderno, reelabora poéticas ya afianzadas en el campo teatral rioplatense —como el sainete— y desplaza figuras y representaciones heredadas para constituir situaciones que dialogan activamente con los debates científico-intelectuales de la época acerca de la enfermedad física y moral, individual y social. El conocimiento del campo teatral e intelectual local que Sánchez demuestra en su obra lo convierte en un dramaturgo que, en este período de modernización nacional y teatral, participa de manera activa en la vida intelectual rioplatense y utiliza el escenario como espacio de discusión.

---

<sup>12</sup> También es posible encontrarlo en otras piezas del repertorio teatral rioplatense de principios del siglo XX, como en el violento padre de la tísica Luisa en *Derecho de amor*, de Foppa.

Una lectura centrada en la enfermedad, atenta a los matices que este concepto tenía en su momento, se revela como un camino fértil para iluminar los síntomas de la modernidad rioplatense en la escena y comprender cómo el teatro local pensó, de manera singular, las tensiones éticas y sociales de su tiempo. En este marco, la figura del dramaturgo emerge no solo como creador escénico, sino como un intelectual que interviene en los debates de su época, una línea que permite seguir explorando el lugar del teatro en la configuración del pensamiento rioplatense moderno.

### Referencias bibliográficas

- ALTAMIRANO, CARLOS Y BEATRIZ SARLO, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983, pp. 69-105.
- ARMUS, DIEGO, *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*. Buenos Aires, Edhasa, 2007.
- DUBATTI, JORGE, “Los intertextos europeos en el teatro de Florencio Sánchez: El honor y Magda, de Hermann Sudermann”. *Latin American Theatre Review*, Vol. 29, N.º 1, 1995, pp. 7-20.
- DUBATTI, JORGE, “Siete formas de pensar a las/los espectadores teatrales”. *Anuario de Investigaciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini*, N.º 13, 2022, pp. 3-8.
- DUBATTI, JORGE, “Drama moderno, construcción de la tesis y espectador implícito en ‘Los muertos’ (1905) y ‘Los derechos de la salud’ (1907), de Florencio Sánchez”. *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, N.º 22, 2024, pp. 143-157.
- FOPPA, TITO LIVIO, “Derecho de amor”, en Seibel, Beatriz (comp.), *Antología del Teatro Argentino: desde sus orígenes a la actualidad. Tomo 8 (1902-1910). Obras del siglo XX: 1ª década - III*, Buenos Aires, Inteatro, 2011, pp. 397-424.
- GARCÍA RUBIO, FRANCISCO, “Zola, el naturalismo y la identidad nacional en tres dramas de Florencio Sánchez”. *Latin American Theatre Review*, Vol. 44, N.º 1, 2010, pp. 115-128.
- LARRETA, ANTONIO, “El naturalismo en el teatro de Florencio Sánchez”. *La literatura uruguaya del 900*, Montevideo, Número, 1950, s/n.
- NOUZEILLES, GABRIELA, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000.
- PELLETTIERI, OSVALDO, “Florencio Sánchez en su época. Sus opciones teatrales”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.), *Florencio Sánchez, entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 29-52.
- PÉREZ PETT, VÍCTOR, “La Rondalla”, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1912, pp. 139-272.
- ROCCA, PABLO, “Florencio Sánchez y Uruguay: una relación crítica”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.), *Florencio Sánchez, entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 97-109.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Teatro completo de Florencio Sánchez. Sus veinte piezas, seguidas de sus prosas; ordenadas, prologadas y anotadas por Dardo Cúneo*. Buenos Aires, Claridad, 1964.
- TORRES RIOSECO, ANTONIO, “Los dramas de Florencio Sánchez”. *Hispania*, Vol. 8, N.º 6, 1925, pp. 365-368.

# INFANCIAS Y MATERNIDADES EN TRES OBRAS DE FLORENCIO SÁNCHEZ

Nora Lía Sormani  
Universidad de Buenos Aires  
[noralia.miramar@gmail.com](mailto:noralia.miramar@gmail.com)

Este trabajo se propone observar las representaciones de las infancias y las maternidades en tres piezas de Sánchez: *Puertas adentro* (1897), *Canillita* (1902) y *Nuestros hijos* (1907).

Las representaciones de infancias constituyen una construcción histórica y social que varía según las épocas y los contextos culturales. Los estudios sobre las infancias y su historia demuestran que la idea del niño y la niña como sujeto diferenciado y portador de derechos es relativamente reciente. Resulta así particularmente interesante analizar cómo la obra de Florencio Sánchez aborda la representación de las infancias en el corpus de tres de sus obras más significativas y, por extensión, cómo vio la dramaturgia rioplatense de principios del siglo XX a las infancias y a las relaciones familiares.

Antes de abordar las representaciones de la infancia en la dramaturgia de Florencio Sánchez, resulta necesario precisar el marco conceptual desde el cual se analizarán las obras. Entre las diversas aproximaciones al estudio de las infancias, resulta especialmente productiva la propuesta de Ferrán Casas, quien en su libro *Infancias: perspectivas psicosociales* distingue distintos enfoques para comprender este fenómeno.

Desde una perspectiva cronológica, la infancia puede definirse como una etapa de la vida delimitada por un intervalo etario convencionalmente establecido. Un segundo enfoque, de carácter demográfico, considera a la infancia como el conjunto de la población comprendida dentro de ese rango de edad en un territorio determinado. Por su parte, el abordaje psicosocial pone el acento en las características psicosociobiológicas de los sujetos en desarrollo.

Y por último, podemos considerar una perspectiva social. Desde este enfoque, la infancia es entendida como una representación social, es decir, como el conjunto de significados, valores e imágenes que una comunidad construye históricamente acerca de los niños y las niñas. La infancia vista entonces como una categoría cultural que se transforma a lo largo del tiempo de acuerdo con las condiciones sociales de cada época.

Derivada del latín, la etimología de la palabra “infancia”, remite al *infans*, el que no habla. Diversos estudiosos han señalado que esta definición pone de manifiesto una condición de subordinación respecto del mundo adulto, ya que identifica al niño como aquel que todavía no posee voz propia.

Las investigaciones de Philippe Ariès contribuyeron decisivamente a consolidar una perspectiva histórica que ayuda a pensar los cambios y la evolución en las representaciones de infancia a través del tiempo. En sus estudios sobre la infancia se sostiene que la concepción moderna del niño como sujeto diferenciado no ha existido siempre, sino que constituye una elaboración relativamente reciente. Del mismo modo, la consideración de los niños como sujetos de derechos es el resultado de un largo proceso histórico que encuentra uno de sus hitos fundamentales en la Convención sobre los Derechos del Niño, aprobada por las Naciones Unidas en 1989 y puesta en vigencia en 1990.

Otro aporte significativo para este estudio proviene de la perspectiva psicogenética desarrollada por Lloyd deMause en *Historia de la infancia*. En este libro y su contenido, la evolución histórica puede observarse a través de las transformaciones en las relaciones entre adultos y niños. Desde esta mirada, la historia de la infancia revela un progresivo acercamiento afectivo entre padres e hijos: desde las prácticas de abandono hacia formas crecientes de protección y conocimiento de sus intereses y necesidades.

Este enfoque resulta especialmente valioso para el análisis de las obras de Sánchez porque permite vincular las representaciones de la infancia con las de la maternidad. En efecto, las relaciones entre madres e hijos ocupan un lugar central en las tres piezas aquí estudiadas y constituyen uno de los principales vehículos a través de los cuales el dramaturgo reflexiona sobre la vulnerabilidad infantil, la responsabilidad adulta y las desigualdades sociales.

En esta línea, puede distinguirse entre aquello que algunos autores denominan el “niño eterno”, es decir, el conjunto de características compartidas por todos los niños independientemente de su contexto, y el “niño social”, cuyas experiencias aparecen determinadas por factores históricos y culturales específicos. Es precisamente este último el que interesa a Florencio Sánchez: niños atravesados por los conflictos propios de la sociedad de su tiempo.

Por último, la noción de maternidad será entendida aquí como una construcción que excede la dimensión biológica para incluir aspectos socioafectivos. La maternidad implica prácticas de cuidado, vínculos emocionales y responsabilidades que inciden tanto en la vida de las mujeres como en la de los niños. Desde esta perspectiva, infancia y maternidad aparecen estrechamente vinculadas en nuestro estudio. No nos detendremos más en esta introducción para pasar al análisis de las obras *Puertas adentro* (1897), *Canillita* (1902) y *Nuestros hijos* (1907) y observar las representaciones de las infancias y las maternidades en tres piezas de Florencio Sánchez. A través de ellas puede advertirse la construcción de una infancia atravesada por las desigualdades sociales, el trabajo precoz, el abandono y la situación de vulnerabilidad, así como una reflexión constante sobre el papel de las madres en la crianza y protección de los niños.

En *Puertas adentro*, una de las primeras obras del dramaturgo, la infancia aparece vinculada al descuido de las clases acomodadas. Desde las escenas iniciales, las sirvientas denuncian cómo las madres delegan en el servicio doméstico todas las tareas relacionadas con la crianza. Los niños permanecen fuera de la atención materna y son las empleadas quienes se ocupan de alimentarlos, vestirlos, acompañarlos y atender sus necesidades cotidianas. Sánchez presenta así una crítica a un modelo familiar en el que la maternidad queda reducida a una función socialmente representada, pero no necesariamente ejercida con cariño y compromiso.

La situación es diferente en *Canillita*, donde la infancia se encuentra atravesada por la pobreza y el trabajo infantil. El protagonista es el muchachito que vende diarios en la calle para sostener económicamente a su familia. Aunque asume responsabilidades propias de los adultos, Sánchez lo presenta todavía como parte del mundo infantil. El personaje combina la picardía característica de los niños de la calle con una profunda sensibilidad hacia su madre y su hermano enfermo. La obra muestra distintas formas de violencia ejercidas sobre los niños: el maltrato físico, la explotación económica y la enfermedad. Sin embargo, junto a esas situaciones aparecen escenas de gran ternura. Canillita protege a Arturito, lo entretiene con cuentos y juegos y procura aliviar su sufrimiento. De este modo, Sánchez construye una imagen compleja de la infancia, marcada por la pobreza, las privaciones y el maltrato, pero también por la solidaridad y los afectos. Resulta especialmente significativo que, frente a la brutalidad del mundo adulto, los niños aparezcan como portadores de una ética diferente. Hacia el final de la obra, Don Braulio decide sacrificar su propia libertad para impedir que Canillita se convierta en asesino. La decisión expresa una voluntad de proteger el futuro del niño. Un ejemplo de adulto protector, modelo de hombre ideal, característica que está ausente en el propio padre de Canillita.

Por su parte, *Nuestros hijos* desarrolla de manera explícita una reflexión sobre la maternidad y la protección de los niños. La obra plantea una crítica a los prejuicios sociales que recaen sobre las madres solteras y cuestiona las instituciones destinadas a albergar a sus hijos. A través de sus personajes, Sánchez sostiene que la separación entre madre e hijo favorece el abandono, mientras que la crianza dentro del vínculo familiar constituye una alternativa más humana y efectiva. La pieza es, en este sentido, un alegato a favor

de la dignidad de las madres y de los derechos de los niños. La maternidad es concebida no solamente como una condición biológica, sino como una relación afectiva fundamental para el desarrollo de las niñas y los niños. La defensa de la madre soltera y la posibilidad de criar a un hijo sin la presencia de un hombre representan una postura particularmente avanzada para la época.

En conjunto, las tres obras permiten reconocer una constante en la dramaturgia de Florencio Sánchez: la preocupación por las condiciones de vida de los niños y por las responsabilidades de los adultos hacia ellos. Ya sea a través de la denuncia del abandono, de la representación del trabajo infantil o de la reivindicación de la maternidad, Sánchez posiciona a las infancias en un lugar central para mostrar las problemáticas y tensiones sociales de su tiempo. Sus personajes infantiles no aparecen idealizados. Son niños concretos, atravesados por las circunstancias de su clase social, el entorno, la pobreza y el trabajo precoz en un contexto histórico bastante adverso.

Precisamente por todas estas cuestiones y por muchas más que seguiremos investigando, sus obras continúan ofreciendo una valiosa reflexión sobre las infancias rioplatenses. Observaciones expresadas desde la dramaturgia seguramente para denunciarlas y mostrarlas a una sociedad que tenía relegados socialmente a los niños y niñas de la época por muchas de las cuestiones planteadas en nuestros primeros párrafos. Quizás, con la denuncia, Sánchez apostaba a una sociedad más justa con las niñeces para su cuidado, protección y reconocimiento.

Por último, me interesa destacar el siguiente concepto: Florencio Sánchez no representa en sus obras una infancia abstracta, sino una situada socialmente lo que implica una mirada profunda sobre aquellos personajes niñas y niños que retrata.

### **Referencias bibliográficas**

ARIES, PHILIPPE, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2023.

CASAS, FERRAN, *Infancias: perspectivas psicosociales*. Barcelona, Paidós, 1998.

DEMAUSE, LLOYD, *Historia de la infancia*. Alianza Editorial, 1994.

SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Obras completas*. Buenos Aires, Schapire, 1968.

SORMANI, NORA LÍA, *El teatro para niños. Del texto al escenario*. Buenos Aires, HomoSpiens, 2004.

# TEATRALIDADES MIGRANTES: CLOWN, CIRCO CRIOLLO Y FLORENCIO SÁNCHEZ COMO ARCHIVO ESPECULATIVO

Micaela Daniela Suárez  
IAE-UBA, CSMMF DGEART, FAD-UPC  
[micaelasuarezdaniela@gmail.com](mailto:micaelasuarezdaniela@gmail.com)

Este trabajo propone una aproximación analítica-especulativa (Haraway, 2019) a la obra de clown *Podestá* (2021), de Gisela Podestá, Yanina Frankel y Rosalía Jiménez, con el objetivo de indagar las matrices de conformación y reconfiguración del teatro rioplatense —y su posterior institucionalización como teatro nacional argentino— a partir de los vínculos históricos entre el circo criollo, el drama moderno y la figura autoral de Florencio Sánchez. Desde el abordaje del clown como figura medial —situada entre la memoria popular y migrante, entre el linaje y la performance— el trabajo articula teatro y migración a partir de tensiones históricas como popular/literario y circo criollo/urbe, para pensar el campo teatral desde sus márgenes. En este marco, se propone leer la obra como la activación de un archivo afectivo-teatral, compuesto por memorias corporales, genealogías desplazadas y prácticas escénicas no plenamente inscriptas en los archivos teatrales institucionales.

El recorrido analítico parte de una escena: una clown que emerge de un archivo. No se trata, sin embargo, de cualquier archivo, sino de un archivo bastardo e íntimo, conformado por restos, desvíos y memorias que quedaron por fuera de la épica nacional y de los relatos historiográficos canónicos. *Podestá* propone así una relectura afectiva y clownesca de los orígenes del teatro rioplatense y tensiona los territorios a través de un personaje migrante —descendiente de la familia Podestá— que interroga, desde el presente, una genealogía teatral. En este contexto, la figura de Florencio Sánchez aparece como un umbral especulativo, más que como una autoridad autoral estabilizada. La obra no lo convoca como origen ni como fundamento, sino como una presencia liminal que habilita preguntas sobre lo local, la modernización y lo migrante: ¿en qué medida esta figura puede ser pensada no como centro organizador del canon, sino como un espectro que permite reabrir interrogantes sobre la construcción del teatro rioplatense? ¿Qué ocurre con las poéticas actorales entre el circo criollo, el drama moderno y el clown, en relación con el cuerpo cómico, el afecto y la extranjería? Desde esta perspectiva, se propone abordar la obra como una intervención en el archivo teatral, entendida como una performance de contra archivo, es decir, una activación escénica que trabaja con los restos, los silencios y desplazamientos del archivo teatral institucional.

## Marco teórico: teatralidad, archivo performativo y pensamiento migrante

El presente trabajo se inscribe en una zona de cruce entre los estudios teatrales (Dubatti 2010, Seibel 2008, Moreira 2008), la teoría del archivo y la relación con las construcciones de memorias (Marin 2021, De la Puente 2013, Suarez 2025, Taylor 2015,) y el pensamiento migrante (Aschieri, Suarez y Traverso, 2021; Fobbio, 2025; Trimano, 2019), con el objetivo de abordar la obra *Podestá* desde una perspectiva situada, no centralista y atenta a las tensiones históricas que atraviesan la conformación del teatro rioplatense.

En primer lugar, se retoma la noción de teatralidad como práctica cultural situada, tal como la desarrolla Jorge Dubatti, para pensar el teatro no solo como texto o representación, sino como acontecimiento convivio, forma de existencia colectiva y práctica histórica en vínculo con lo popular, lo ritual y lo comunitario. Desde este marco, el circo criollo y sus vínculos con la emergencia del drama moderno —particularmente en la figura de Florencio Sánchez— aparecen no como instancias sucesivas ni excluyentes, sino como zonas de tensión productiva entre corporalidades itinerantes, procedimientos

liminales y procesos de institucionalización teatral. En este entramado, la figura del clown funciona como un operador estético y epistémico. No se trata únicamente de un tipo de personaje, sino de una lógica del descentramiento, del fracaso y del no-saber que interrumpe los relatos historiográficos oficiales y cuestiona las jerarquías del canon. El clown pone en juego archivos familiares, populares y migrantes no como restos del pasado, sino como material activo de creación, habilitando una relación no nostálgica ni monumental con la historia teatral. El abordaje se articula con una concepción performativa del archivo, en diálogo con los aportes de Diana Taylor (2015), quien distingue entre el archivo entendido como conjunto de objetos materiales relativamente estables y el repertorio como sistema de transmisión de saberes encarnados, prácticas corporales, gestos y memorias vivas. El teatro, así entendido, no se limita a representar memorias del pasado, sino que las reactiva, produce y transforma, encarnando afectos y modos de estar en el mundo que exceden la lógica documental. Esta concepción resulta especialmente productiva para el análisis de prácticas escénicas cuya transmisión histórica ha sido predominantemente corporal, oral y relacional, como el circo criollo y el clown. En esta línea, el trabajo dialoga con los aportes de Saidiya Hartman (2008) y su noción de fabulación crítica, entendida como una práctica de escritura especulativa que, sin renunciar al rigor histórico, busca dar cuenta de experiencias y subjetividades silenciadas o distorsionadas por los registros oficiales. La fabulación no opera aquí como invención arbitraria, sino como una estrategia crítica para trabajar con archivos fragmentarios, incompletos o atravesados por violencias epistémicas. Esta noción se articula, a su vez, con las propuestas de Donna Haraway (1991, 2019), en particular con el concepto de “fabulación especulativa” y de producción de conocimiento como práctica de *simpoiesis*<sup>1</sup>, entendida como creación conjunta de sentido entre cuerpos, memorias materiales, relatos y afectos, incluso a partir de vínculos apócrifos o no plenamente verificables desde el archivo institucional. Asimismo, el marco retoma el concepto de *afectaciones* (Suárez y Aschieri, 2024), que enfatiza el carácter afectivo, situado y encarnado de los registros alternativos de memoria. Desde esta perspectiva, los archivos no solo conservan información, sino que movilizan afectos, producen implicación y generan modos específicos de relación con el pasado. El archivo no es concebido, entonces, como un reservorio neutro de documentos sino como un dispositivo activo de producción de pasado, atravesado por operaciones de selección, jerarquización y exclusión. Siguiendo a Haraway (1991, pp. 186-187), se asume que no existen miradas inocentes ni relatos contruidos desde ningún lugar, sino conocimientos necesariamente situados, parciales y encarnados, que implican una responsabilidad política en el acto de conocer y narrar. Aplicada al vínculo entre el circo criollo y el drama moderno de Florencio Sánchez, esta perspectiva permite leer su escasa presencia en los relatos oficiales de la historia teatral —con excepciones significativas como los aportes de Beatriz Seibel (2008)— no como una carencia documental sino como el efecto de una política de la memoria que privilegió determinadas formas de teatralidad letradas, urbanas y autorales por sobre prácticas escénicas itinerantes, híbridas y de fuerte transmisión corporal. En este marco, la noción de historia-fabulación resulta especialmente productiva para pensar la figura de Florencio Sánchez en relación con el circo criollo, los hermanos Podestá y el clown. Más que reconstruir un linaje causal o una genealogía de influencias directas, la fabulación situada habilita a imaginar conexiones históricas posibles entre prácticas que compartieron territorios, públicos y sensibilidades, aun cuando dichas relaciones no hayan quedado fijadas en documentos estables. En este sentido, la fabulación no se opone al rigor historiográfico, sino que constituye una forma de conocimiento crítico que reconoce el carácter narrativo y político de toda escritura histórica.

---

<sup>1</sup> *Simpoiesis* es un termino que retoma Donna Haraway de la ambientalista Beth Dempster para describir “los sistemas producidos de manera colectiva que no tienen límites espaciales o temporales autodefinidos. La información y el control se distribuyen entre los componentes...” (Haraway, 2019, p. 63).



Como advierte Haraway, tanto el esencialismo como el relativismo funcionan como “trucos divinos” (Haraway, 1991, p. 337) que prometen una visión total o neutral del mundo, anulando la responsabilidad del sujeto que conoce; frente a ello, se propone una epistemología de la parcialidad que asuma sus propias condiciones de producción.

Desde esta articulación teórica, *Podestá* se analiza como una práctica escénica que activa un archivo afectivo, migrante y corporal, permitiendo pensar la historia del teatro argentino no como una secuencia lineal de superaciones —del circo al drama, de lo rural a lo urbano, del cuerpo al texto—, sino como un campo de disputas, cruces y reescrituras permanentes.

### Archivo performativo, fabulación y memorias escénicas

*Podestá*<sup>2</sup> es una obra que nace entre viajes, pandemia y una habitabilidad liminal (Aschieri, Suarez y Traversa, 2021) que enlaza los territorios urbanos y suburbanos de Buenos Aires, Córdoba y el Valle de Traslasierra. Gisela Podestá, Yanina Frankel y Rosalía Jiménez conforman el colectivo “Las quemando” desde Buenos Aires, donde las teatristas nacen, se forman y estrechan una amistad artístico-afectiva. Luego parte del grupo se desplaza al Valle de Traslasierra en Córdoba y, entre movimientos de migración interna y neorruralidad (Trimano, 2019), se incorpora Estefanía González. Allí ensayan la obra, que surge en 2019 a partir de un número de payasa en homenaje a Pepino 88, pariente lejano de Gisela.<sup>3</sup> Así se transforma el unipersonal clownesco que recupera parte de la historia de lxs hermanxs Podestá, entre una búsqueda autobiográfica, la migración y la indagación sobre el linaje perdido de una familia pilar del teatro rioplatense. A partir de un trabajo de investigación la obra aborda los relatos familiares, los archivos íntimos y personales del “Tío Pichi”, los recuerdos legados a Gisela y los libros de la familia, como *Medio siglo de farándula, memorias*, de José Podestá (1930), *Desde ya y sin interrupciones, Memorias* (1985), de María Esther, y *Algunos recuerdos de mi vida artista* (1951), de Blancá Podestá. En palabras de Rosalía Jiménez, una de las directoras de la obra, “lo interesante fue investigar a la familia en primera persona, es decir, a partir de las voces directas que nos narraban la propia historia” (entrevista realizada en julio de 2025). A partir de este enfoque, el proceso creativo de Podestá se desarrolló mediante una serie de desplazamientos —viajes Córdoba-Buenos Aires, trabajo de archivo y ensayos intensivos— que fueron dando lugar a los primeros disparadores dramáticos de la obra. Entre estos núcleos iniciales se destacan la reconstrucción del árbol genealógico familiar; la escena de la payasa recostada en la cama, que se duerme para iniciar una búsqueda onírica de su propia identidad; la aparición de espectros que le hablan como fantasmas, activando recuerdos familiares olvidados; y la presencia de documentos y papeles que emergen del cuerpo —que la payasa escupe o vomita—, configurando una imagen de desborde del linaje de sangre y de la herencia documental. La dramaturgia de la obra se construyó a partir de la improvisación y del trabajo desde la dramaturgia de la actriz, en un proceso de escritura escénica atravesado por la acumulación de materiales biográficos, documentos y relatos vinculados a la familia Podestá. Este procedimiento derivó en la necesidad de una síntesis dramática, orientada a desplazar el énfasis desde la información histórica hacia el aspecto identitario

---

2 Ficha Técnico artística: Actúa: Gisela Podestá. Dirección: Yanina Frankel y Rosalía Jiménez. Asistente Técnica: Estefanía González. Dramaturgia: Gisela Cilia y Yanina Frankel. Música original: Martín Mangone. Grabación de estudio: Tomas Yacachury. Coreografía: Valentina Paivonskis. Entrenamiento vocal: Mara Ferrari. Diseño y realización de vestuario: Gina Peiretti. Diseño y realización de Escenografía: Maximiliano Damperant. Diseño y puesta de luces: Lucas Lavalle. Ilustración: María Podestá. Diseño gráfico: Julia Izaguirre. Fotografía: Débora Cerutti. Filmación: Juan Martín Dell'Oro.

3 Es importante destacar que las teatristas, oriundas del conurbano bonaerense, se conocen en un taller de teatro barrial en Liniers. Este taller se dictaba en una escuela primaria que en horario vespertino se transformaba en centro cultural, gracias al Programa de Arte en los barrios del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires creado en 1984 y que continuó hasta fines de los 90s. Luego cada una continúa su trayectoria y se vuelven a reunir en el Valle de Traslasierra donde conforman la Red Escénica Traslasierra en 2022.

del personaje clownesco: el modo en que la payasa descubre y encarna su pertenencia a la genealogía Podestá. Rosalía Jiménez (2025) señala este momento como un punto de inflexión en el proceso creativo de la obra, a partir de un comentario realizado por el teatrista Darío Levín a la co-directora Yanina Frankel, quien observó que el núcleo más potente del trabajo no residía en la reconstrucción de la historia canónica de los Podestá, sino en el descubrimiento personal de Gisela y en la elaboración escénica de su identidad. Señala Jiménez que, a partir de allí, se condensó toda la estructura del unipersonal y que cobró especial sentido para ellas y su generación, el vínculo con “la búsqueda de la identidad, que en la historia de nuestro país tiene un peso muy importante, si pensamos en la historia de la reapropiación de niñxs en la última dictadura cívico-militar argentina” (Jiménez, 2025). Este señalamiento permitió reorientar el proceso hacia una dramaturgia centrada en la experiencia subjetiva y afectiva, más que en la ilustración histórica, consolidando así el enfoque de *Podestá* como una intervención crítica y situada en el archivo teatral y en la identidad de una payasa que recupera la historia de una familia que sigue viva, activando un archivo en construcción permanente.

### **Redes, migración y creación liminal en el campo teatral cordobés**

El proceso creativo de *Podestá* se inscribe en una trama más amplia de movilidad territorial, redes colaborativas y circulación escénica que caracteriza al campo teatral contemporáneo en la provincia de Córdoba. Diversos estudios han señalado que Córdoba opera históricamente como un territorio de frontera (Aricó, 1989), no solo en términos geográficos, sino también simbólicos y productivos, configurando un espacio de cruce entre centros hegemónicos de legitimación cultural —en particular Buenos Aires y la ciudad de Córdoba— y escenas locales atravesadas por dinámicas de migración, descentralización y autogestión en otras territorialidades (Fobbio, 2025; Marín, 2021; Aschieri, Suárez y Traverso, 2021; Trimano, 2019). En este contexto, la experiencia de desplazamiento entre el Valle de Traslasierra, Córdoba y Buenos Aires que atravesó el proceso creativo de la obra no puede leerse únicamente como una dinámica individual, sino como parte de un entramado estructural que define las condiciones de producción, circulación y visibilidad del teatro contemporáneo. Tal como advierten Fobbio (2025) y Suárez y Traverso (2023), las dramaturgias y prácticas escénicas producidas desde otras territorialidades se configuran en tensión con una lógica centralista, desarrollando estrategias de circulación alternativa, redes afectivas y economías de cooperación que permiten sostener la producción artística más allá de los circuitos consagrados. Desde este punto el trabajo dramático de *Podestá* —basado en viajes, trabajo de archivo, ensayos intensivos y procesos colaborativos— puede comprenderse como una forma de *creación liminal*, situada en el intersticio entre territorios, genealogías y modos de producción. La migración interna no aparece aquí solo como tema o contexto, sino como una condición estructurante de la práctica artística, que modela tanto los contenidos de la obra como sus procedimientos de creación. Esta lógica de creación situada encuentra resonancias directas con las experiencias de organización en red y construcción de corredores escénicos desarrolladas en Córdoba en los últimos años (MUMI 2022, 2023). Los documentos producidos por MUMI sobre los corredores escénicos y las redes de artistas investigadorxs dan cuenta de procesos de mapeo que visibilizaron que el 90 % de las teatristas de los valles son mujeres artistas e investigadoras migrantes, y que derivaron en la necesidad de construir redes y corredores escénico-culturales como contrapeso a los corredores turístico-inmobiliarios dominantes. En el caso de Traslasierra, el mapeo MUMI realizado en el I Festival de Artes Escénicas Traslasierra de 2022, auspiciado por el Instituto Nacional del Teatro, produjo una contracartografía que situó al campo teatral local en vínculo con otras territorialidades —como Merlo (San Luis) y Buenos Aires— más allá de la referencia exclusiva a Córdoba capital. Asimismo, se identificaron dificultades estructurales para el sustento de la actividad y la necesidad de generar redes

territoriales que descentralicen la producción y circulación escénica de las grandes urbes. En este marco surgen los corredores y redes en Córdoba, orientados a articular hacedorxs, espacios, comunas y públicos a partir de nuevas formas de organización y gestión colectiva, favoreciendo la circulación territorial, la producción situada y la accesibilidad cultural. Desde esta mirada, las redes no funcionan únicamente como estructuras logísticas, sino como formas de “habitabilidad liminal”<sup>4</sup> (Aschieri, Suárez y Traverso, 2021, p. 6), en las que se ponen en juego tensiones entre centro y periferia, entre profesionalización y precariedad, y entre archivo institucional y memorias corporales y afectivas. En este marco, *Podestá* puede ser pensada no solo como una obra que interroga una genealogía teatral, sino como una práctica escénica que emerge de —y dialoga con— estas redes y corredores. La figura de la payasa migrante que busca su identidad entre documentos, espectros y memorias corporales resuena con las experiencias de artistas que habitan territorios liminales, donde la pertenencia se construye en el tránsito, la colaboración y la reterritorialización constante. Así, la obra se inscribe en una política de la escena que, al igual que las investigaciones sobre corredores escénicos, desplaza la lógica del centro como único lugar de legitimación y propone pensar el teatro desde corredores, redes y genealogías móviles, en procesos continuos de desterritorialización y reterritorialización.

Otro aspecto relevante que arrojaron los mapeos fue la fuerte sectorización social entre lxs artistas “venidxs” o “migrantes” y lxs “nacidxs y criadxs”, una división que en muchos casos dificulta la integración de las prácticas artísticas migrantes al campo escénico cordobés. Esta tensión no solo aparece tematizada en *Podestá* —a través del abordaje identitario de la payasa-clown entre lo bastardo y lo legítimo—, sino que también se manifestó en su inserción en el campo teatral provincial. El reconocimiento de la obra como ganadora de la Fiesta Provincial del Teatro en 2022 generó incomodidades y críticas por parte de sectores del campo teatral cordobés, particularmente de la ciudad, que cuestionaron la pertenencia “cordobesa” del grupo. Esta situación fue retomada escénicamente desde el humor cuando el dúo Podestá-Jiménez realizó una intervención en la Varieté de la Fiesta Provincial del Teatro 2023, en la sala El Sindicato de las Maravillas, donde uno de los juegos cómicos enunciaba: “voy a llevar mis trece papanicolaos hechos en Traslasierra para probar que hace trece años que soy de aquí”. Este gesto performativo condensa, desde la poética clownesca, las tensiones entre migración, pertenencia y legitimidad que atraviesan tanto la obra como el campo teatral cordobés contemporáneo.

### **El clown como figura medial: desplazamientos técnicos, archivo corporal e historia teatral**

La poética del clown en *Podestá* opera como una figura medial que articula historia del teatro, archivo corporal y experiencia migrante a partir de una serie de desplazamientos escénicos. En primer lugar, la obra pone en tensión la denominación misma de la técnica —clown o payasa—, problematizando no solo una categoría estética, sino también los regímenes de legitimación que históricamente organizaron las prácticas actorales. Esta indeterminación no es meramente terminológica, sino que condensa una disputa entre el lenguaje teatral aprendido (Moreira, 2008, p. 49) —asociado a tradiciones letradas y urbanas— y la transmisión del oficio heredado, propia del circo criollo, basada en la repetición, la observación y la memoria. En este sentido, la obra retoma relatos en primera persona, anécdotas familiares y materiales de archivo vinculados a la genealogía Podestá para actualizar procedimientos

---

<sup>4</sup> La noción de *habitabilidad liminal* es retomada aquí no como una categoría descriptiva de contextos “alternativos” o periféricos, sino como una herramienta crítica para analizar formas de vida y habitus de producción artística que se sostienen estructuralmente en condiciones de inestabilidad, desplazamiento y disputa por la legitimidad (Aschieri, Suárez y Traverso, 2021). En este sentido, la liminalidad no es concebida como tránsito hacia una integración futura al centro, sino como un modo de existencia persistente que pone en crisis las lógicas de profesionalización, reconocimiento y pertenencia del campo artístico.

clownescos —gags, juegos con objetos, rutinas físicas—en tensión con las formas de actuación del teatro moderno. La herencia técnica del circo criollo no aparece como repertorio a ser “recuperado” o conservado, sino como un archivo vivo, una técnica que se reactiva en el presente. Ejemplo de ello es la reescritura escénica de rutinas históricas —como el uso de la escoba, asociada a la tradición de Pepino el 88— que no se cita como referencia museificada, sino como gesto que se reinscribe corporalmente, produciendo un desplazamiento entre memoria y experiencia actual.

La identidad de la payasa no se presenta como algo dado, sino como algo que se redescubre en la implicación intensa con el aquí y ahora de la escena. Este procedimiento se ve reforzado por un dispositivo escénico que articula voces espectrales, anécdotas memoriales y material documental, no para reconstruir un linaje estable, sino para poner en crisis las filiaciones y los cruces entre generaciones. El clown funciona así como un operador de mediación entre memorias familiares, historia teatral y experiencia migrante, produciendo una temporalidad no lineal donde pasado y presente se superponen. Situar esta poética del clown como figura medial implica, además, reponer su espesor histórico en relación con los procesos de conformación del teatro rioplatense. La emergencia del circo criollo a fines del siglo XIX, y en particular la experiencia de la familia Podestá, constituye uno de los núcleos fundamentales en el pasaje de las prácticas escénicas populares e itinerantes hacia la consolidación de un teatro nacional. En ese proceso, el cuerpo del payaso —atravesado por la comicidad, la oralidad, el contacto directo con lxs espectadorxs y la experiencia migrante— funcionó como una matriz de teatralidad que antecede y tensiona la posterior centralidad del texto dramático. Desde esta mirada, la figura del clown puede ser pensada como una instancia medial entre el circo y el teatro, entre lo popular y lo letrado, entre la escena itinerante y la institucionalización teatral. Lejos de constituir un estadio previo o superado por el drama moderno, el payaso condensa modos de actuación, formas de transmisión y sensibilidades escénicas que persisten en la historia del teatro argentino, aun cuando hayan sido relegadas por los relatos historiográficos canónicos.

La figura de Florencio Sánchez, tradicionalmente inscripta como uno de los autores fundacionales del drama nacional, adquiere un nuevo relieve desde esta lectura. En *Podestá*, Sánchez no aparece como origen estable ni como autoridad textual, sino como un umbral histórico que permite interrogar los vínculos entre dramaturgia moderna y prácticas escénicas populares. En diálogo con los aportes de Beatriz Seibel (2008), puede pensarse esta relación no en términos de ruptura, sino de continuidad tensionada: la investigadora muestra cómo en las actuaciones de Pablo Podestá en obras de Sánchez se combinan acciones de gran intensidad dramática con procedimientos de distanciamiento propios de la actuación circense, rasgo que incluso Brecht reconoce como herencia del arte popular y del circo (Seibel, 2008, p. 137).

Como señalé en el apartado anterior esta operación no se limita al plano estético, sino que se extiende al campo teatral contemporáneo. El reconocimiento de *Podestá* como ganadora de la Fiesta Provincial del Teatro de Córdoba (2022) y las controversias que suscitó —particularmente en torno a la pertenencia territorial del grupo—pusieron en evidencia las tensiones entre legitimidad, migración y campo escénico. Estas fricciones fueron retomadas escénicamente desde el humor en la intervención realizada por el dúo Podestá-Jiménez en la Variedad de la Fiesta Provincial del Teatro 2023 y los gags funcionaron ahí como operación de contraarchivo, condensando en el cuerpo clownesco las disputas por la pertenencia, la legitimidad y la inscripción en la historia teatral. Desde la perspectiva del archivo especulativo, el cuerpo clownesco puede pensarse como un archivo cyborg (Haraway, 1991): un ensamblaje de memoria, técnica, materialidad e imaginación que desarma dualismos clásicos como texto/cuerpo, tradición/modernidad, centro/periferia o alta cultura/cultura popular. El trabajo con el archivo en el unipersonal se plantea así como una operación de montaje crítico, que articula documentos escritos,

imágenes, relatos orales, memorias corporales y reactivaciones escénicas contemporáneas. Lejos de cerrar genealogías, el archivo se abre a la conversación con otros cuerpos, otras voces y otras temporalidades, habilitando una lectura del teatro argentino como un campo de disputa, cruce y migración de teatralidades.

### **Escena, archivo y medialidad clownesca en Podestá: esbozos para un análisis**

La medialidad del clown en este unipersonal se materializa de manera particularmente clara en una serie de escenas que articulan cuerpo, archivo y relato, desplazando la dimensión autobiográfica hacia una experiencia escénica compartida. En estos momentos, el clown no funciona como vehículo de una confesión personal, sino como una figura de mediación que matiza, distancia y potencia el material biográfico, transformándolo en archivo afectivo y colectivo. Una de las escenas centrales es la de la cama, donde la payasa se recuesta y se duerme para iniciar una búsqueda onírica de su identidad. Lejos de operar como una escena psicológica o introspectiva en clave realista, este dispositivo activa una lógica propia del clown: la del abandono del control, el ingreso en un estado de vulnerabilidad y exposición que, como señala Cristina Moreira, constituye uno de los núcleos éticos del clown. En este punto, la escena no busca “representar” un recuerdo, sino poner el cuerpo en una zona de no-saber, donde la identidad no se recuerda sino que se deja afectar por lo que irrumpe. El clown, en tanto figura que “asume su ignorancia” y se expone al error (Moreira, 2008, p. 36), habilita aquí un modo de relación con el pasado que no se apoya en la certeza documental, sino en la experiencia sensible. Esta lógica se intensifica en la escena de los papeles y documentos que emergen del cuerpo —escupidos, vomitados, desbordados—, produciendo una imagen de saturación del archivo. Desde una lectura clownesca, estos documentos no funcionan como prueba ni como garantía de verdad, sino como materiales ingobernables, que irrumpen desde afuera del control del personaje. En términos de Moreira (2008, p. 54), puede pensarse esta operación en relación con el “soplo”: aquello que llega al cuerpo del clown sin haber sido previsto, y que exige una respuesta corporal, rítmica y afectiva antes que discursiva. El archivo, así, deja de ser un reservorio ordenado de la historia familiar para convertirse en una fuerza que atraviesa el cuerpo, produciendo comicidad, incomodidad y exceso. Ambas escenas ponen en juego una concepción del archivo cercana a lo que Diana Taylor (2015) define como repertorio: un sistema de transmisión encarnado que excede la lógica del documento estable; y lo desplaza a lo que conceptualizo como *Formas-de-memoria* (Suarez, 2025, p. 12). En el sentido de superar la dualidad archivo-repertorio y trabajar la articulación de documentos, textos y formas técnicas de activación en gestos y dispositivos escénicos de visualidad y sonoridad.<sup>5</sup> El clown actúa desde esta noción intermedia como archivo corporal, donde memorias familiares, relatos heredados y restos documentales se actualizan en *formas-de-memoria* entre los gestos, la caída, la interrupción y la sorpresa. La herencia no se “recupera”, sino que se reactiva performativamente, en una temporalidad no lineal donde pasado y presente se superponen. Esta operación alcanza su punto de mayor condensación en la escena final, cuando la payasa se acerca al público, relata lo que descubrió, muestra fotografías familiares y enuncia, finalmente, que es una Podestá. Este momento podría leerse, superficialmente, como una escena de afirmación identitaria o de cierre autobiográfico. Sin embargo, la mediación clownesca impide que el relato se establezca como confesión o testimonio. La payasa no se afirma desde una autoridad identitaria, sino desde una fragilidad afectiva, produciendo una ternura que desarma cualquier gesto de monumentalización del linaje. El pedido final —que el público siga contando la historia para que no se olvide— desplaza definitivamente el centro del relato: la historia deja de

---

<sup>5</sup> Se activa una dinámica intermedia de acción y retención, superando la distinción archivo/repertorio desde la reproducción de flujos sonoros, visuales, elementos materiales y prácticas corporales.

pertenecer al yo que la enuncia y se abre a una responsabilidad colectiva de transmisión. En este gesto, el clown encarna lo que Moreira define como una postura política: un sujeto que se corre del lugar de dominio, que “sabe perder” y que pone en primer plano la mirada y la implicación del otro. El archivo ya no reside en los documentos ni en la genealogía cerrada, sino en la relación viva entre escena y espectadorxs. Desde esta perspectiva, la escena final no clausura el relato, sino que lo descentra, transformando la historia familiar en una pregunta abierta sobre la memoria, la pertenencia y la transmisión. El clown, como figura medial, permite que este pasaje se produzca sin solemnidad ni nostalgia, habilitando una forma de ternura crítica que articula humor, vulnerabilidad y política del archivo. Así, *Podestá* no presenta la identidad como una esencia a revelar, sino como un proceso en permanente construcción, que solo puede sostenerse en la medida en que sea compartido, recontado y reimaginado colectivamente. Además la obra no solo pone en escena una genealogía teatral, sino que ensaya una forma de transmisión que desplaza la autoridad del archivo hacia la relación viva entre cuerpos, memorias y espectadorxs. Así, la poética del clown como figura medial permite pensar el archivo teatral no como un origen a restaurar, sino como un proceso abierto de reescritura colectiva, cuestión que se retomará en las reflexiones finales.

### **Escena con Juan Moreira y umbral de Sánchez: hacia una propuesta de relectura del canon**

Para finalizar quiero detenerme en una escena que adquiere especial relevancia. En uno de los pasajes oníricos *Podestá* dialoga de manera paródica y crítica con Juan Moreira y con la figura de los autores nacionales, reponiendo las disputas históricas que atravesaron los orígenes del teatro argentino entre las prácticas escénicas populares del circo criollo y la consolidación del teatro a la italiana. Lejos de una cita nostálgica o ilustrativa, la escena reactiva —desde el humor y el distanciamiento clownesco— el conflicto en torno a la legitimación del drama moderno, marcado por la progresiva exclusión de las teatralidades itinerantes, corporales y populares en favor de un teatro letrado, urbano y fuertemente atravesado por los modelos europeos. Esta escena dialoga de modo directo con los aportes de Beatriz Seibel (2008), quien revisa críticamente la actuación de Pablo Podestá en las obras de Florencio Sánchez y muestra cómo en ella se produce una articulación singular entre la intensidad dramática del realismo emergente y procedimientos técnicos heredados del circo criollo. Seibel señala que la actuación de Pablo Podestá no se ajusta plenamente a una lógica naturalista, sino que combina momentos de fuerte compromiso emocional con gestos de distanciamiento, frontalidad y contacto con lxs espectadorxs propios de la tradición circense. Esta hibridez actoral —lejos de constituir una carencia o una forma “primitiva” de actuación— es leída por la autora como una de las claves de la potencia escénica del primer teatro nacional, en tanto condensa una teatralidad popular que no renuncia al cuerpo, al ritmo ni a la intensidad como vectores de sentido y por ello amplifica el registro realista en nuestro teatro. La escena de *Podestá* retoma y reactualiza esta tensión histórica desde la poética del clown. El juego con Juan Moreira —figura emblemática del pasaje entre literatura, circo y escena— permite evidenciar cómo la construcción del autor nacional y la modernización en el teatro implicó un proceso de jerarquización estética que relegó las poéticas del circo criollo a un lugar secundario o residual. En este punto, la figura de Florencio Sánchez aparece nuevamente como un umbral problemático: no como origen puro del drama nacional, sino como parte de una trama escénica más compleja en la que conviven —y se tensionan— procedimientos realistas, técnicas de distanciamiento y memorias corporales provenientes del circo. Esta tensión adquiere, así, un carácter productivo, tal como lo señalan los análisis de Seibel (2008) y Dubatti (2010) respecto de los aportes de Florencio Sánchez y los hermanos Podestá en la modernización del teatro nacional.

Leída desde la medialidad del clown, esta escena no plantea una oposición binaria entre circo y teatro, sino que recupera la continuidad conflictiva que Seibel identifica en la actuación de Pablo Podestá. El clown funciona aquí como una figura de mediación que permite reinscribir esas poéticas en el presente, desarmando la idea de una evolución lineal que iría del circo “popular” al drama “moderno”. Al contrario, *Podestá* pone en evidencia que los orígenes del teatro argentino estuvieron atravesados por una coexistencia de lenguajes, donde el realismo dramático se vio potenciado —y no negado— por las técnicas del circo criollo. De este modo, la escena no solo revisita un episodio clave de la historia teatral, sino que lo reactiva como una pregunta contemporánea sobre los modos en que se construyeron la autoría, la legitimidad y el canon. Al reinscribir a Juan Moreira, a Florencio Sánchez y a la familia Podestá en un archivo afectivo y performativo, la obra devuelve centralidad a una tradición actoral que fue constitutiva del teatro nacional, pero que fue progresivamente invisibilizada por los relatos historiográficos centrados en el texto y en el teatro a la italiana. Así, Podestá propone una lectura de la historia del teatro argentino como un campo de tensiones y mestizajes, donde las poéticas del circo criollo no aparecen como antecedente superado, sino como una fuerza activa que sigue interrogando el presente de la escena.

### **Archivo, escena y genealogías en disputa: consideraciones finales**

A lo largo de este trabajo se ha propuesto una lectura de la obra *Podestá* como una práctica escénica que interviene críticamente en la historia del teatro argentino y rioplatense, no desde la restitución de un origen ni desde la consolidación de una genealogía estable sino desde la activación de un archivo afectivo, corporal y migrante. A través de la poética del clown como figura medial, la obra desplaza los relatos historiográficos canónicos y reabre preguntas sobre los procesos de conformación del teatro nacional, sus jerarquías estéticas y sus políticas de legitimación. Desde la perspectiva del archivo especulativo y la historia-fabulación, la obra permite pensar la historia del teatro no como una secuencia lineal que va del circo criollo al drama moderno, del cuerpo al texto o de lo popular a lo institucional, sino como un campo de tensiones, superposiciones y cruces entre prácticas escénicas heterogéneas. En este entramado, la figura de Florencio Sánchez aparece no como origen fundacional ni como autoridad autoral incuestionable, sino como un umbral histórico que condensa las ambivalencias del pasaje hacia el teatro moderno: entre realismo dramático y procedimientos heredados del circo criollo, entre textualidad y actuación, entre legitimación institucional y persistencia de memorias corporales.

El análisis de las escenas de la obra —la cama, los documentos que desbordan el cuerpo, el diálogo con Juan Moreira y la escena final de exposición ante el público— permitió observar cómo el clown opera como archivo corporal y dispositivo de mediación histórica. Lejos de una confesión autobiográfica, la identidad se construye aquí como experiencia relacional y proceso en permanente devenir, donde la herencia no se recupera como esencia, sino que se reactiva performativamente en el presente. En este sentido, el gesto final de la payasa, al solicitar al público que continúe contando la historia, desplaza la autoridad del archivo hacia una responsabilidad colectiva de transmisión, poniendo en crisis la idea de un pasado cerrado o plenamente verificable. Asimismo, la obra se inscribe en un contexto contemporáneo marcado por dinámicas de migración interna, redes escénicas y territorialidades liminales que reconfiguran el campo teatral. *Podestá* no solo tematiza estas condiciones, sino que las incorpora como procedimiento de creación, articulando archivo, desplazamiento y colaboración como modos de producción de sentido. De este modo, la obra dialoga con experiencias actuales de organización en red y con prácticas que cuestionan la centralidad urbana y los modelos hegemónicos de legitimación cultural, proponiendo una lectura del teatro desde corredores, márgenes y zonas de frontera.

En síntesis, la obra propone una forma de hacer historia del teatro desde la escena: una historia no monumental ni celebratoria, sino situada, afectiva y crítica. Al reinscribir el circo criollo, la actuación de los Podestá y la figura de Florencio Sánchez en un archivo performativo y especulativo, Podestá habilita una relectura del teatro argentino como un proceso inacabado, atravesado por memorias migrantes, cuerpos en tránsito y poéticas relegadas. Desde esta perspectiva, el clown emerge no solo como técnica escénica, sino como una posición ética y política que permite imaginar otras formas de transmisión, otras genealogías posibles y otras maneras de habitar el pasado teatral en el presente.

## Referencias bibliográficas

- ARICÓ, JOSÉ, “Tradición y modernidad en la cultura cordobesa”. *Revista Plural*, N.º13, 1989.
- ASCHIERI, PATRICIAS, MICAELA SUÁREZ Y DÉBORA TRAVERSO, “Mujeres Migrantes y Artistas Investigadoras Activistas: El caso del colectivo MUMI en la ciudad de Tanti”, *Revista Polémicas feministas*, N.º5, 2021. [en línea]. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/polemicasfeminista/article/view/35729/35874> [Consulta, 4-7-2025]
- DE LA PUENTE, MAXIMILIANO, “Teatro, resistencia y efervescencia cultural en la Argentina de los años ochenta”, *Argus-a Artes y Humanidades*, vol. 2, N.º8, 2013. [en línea]. <https://argus-a.org/archivos-dinamicas/teatro-resistencia-y-efervescencia-cultural.pdf> [Consulta, 11-7-2025]
- DUBATTI, JORGE, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel, 2007.
- DUBATTI, JORGE, *Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. [en línea] <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfj306> [Consulta, 20-6-2025].
- FOBBIO, LAURA, “Investigación y artes escénicas en Córdoba (Argentina) Interacciones entre arte y vida en Dime algo cariñoso (2023) e INdisciplinada (2023-2024)”. En Dansilio, Florencia y Gustavo Remedi (coords.) *Hacer/pensar teatro desde el Sur: pospandemia, convulsiones políticas y fracturas sociales*, XIV Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2025, pp. 83-98.
- HARAWAY, DONNA, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1991.
- HARAWAY, DONNA, *Seguir con el problema*, Buenos Aires, Consoni, 2019.
- HARTMAN, SAIDIYA, “Venus in Two Acts”, *Small Axe*, vol. 12, N.º2, 2008. [en línea]. [https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/research/centres/blackstudies/venus\\_in\\_two\\_acts.pdf](https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/research/centres/blackstudies/venus_in_two_acts.pdf) [Consulta, 12-8-2025].
- MARÍN, FWALA-LO, “Perspectivas históricas del rol de la dirección teatral en el teatro argentino y contemporáneo. Tránsitos desde el teatro moderno europeo hasta el teatro independiente en Córdoba, Argentina”, *L'École des Hautes Études en Sciences Sociales; Nuevo mundo-mundos nuevos*, N.º10, 2021, pp. 1-24.
- MOREIRA, CRISTINA, *Las múltiples caras del actor*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2008.
- MUMI, *Primer mapeo Traslasierra*. CEA PUNILLA Investigación. [en línea] <https://ceapunilla.com.ar/investigacion/#single/0> [Consulta 4 de junio de 2025].
- MUMI, *Investigación*, CEA PUNILLA [en línea] <https://ceapunilla.com.ar/investigacion/#> [Consulta 4 de junio de 2025].
- PODESTÁ, JOSÉ, *Medio siglo de farándula. Memorias*, Buenos Aires, Talleres de la Imprenta Argentina de Córdoba, 1930.
- PODESTÁ, BLANCA, *Algunos recuerdos de mi vida artista*, Buenos Aires, Bartolomé U. Chiesino, 1951.
- PODESTÁ, MARÍA ESTHER, *Desde ya y sin interrupciones (Memorias)*, Buenos Aires, Corregidor, 1985.
- SEIBEL, BEATRIZ, “Actores y técnicas: Del Circo Criollo al escenario a la italiana”, en Dubatti, Jorge (coord.) *Historia del actor*, Buenos Aires, Colihue, 2008, pp. 131-144.
- SUÁREZ, MICAELA Y DÉBORA TRAVERSO, *Artistas investigadoras en prácticas situadas: El caso de la creación del Corredor Escénico CEA PUNILLA, a partir del Mapeo performativo del colectivo MUMI Mujeres*



- Migrantes*. Mesa 17 - VII Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo, IAE-UBA, 2023 [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=Qeu6L4nVbCY> [Consulta, 11-6-2025].
- SÚAREZ, MICAELA Y PATRICIA ASCHIERI, *Galilea: un proyecto esceno-teórico en el marco de la investigación académica*. Actas de las VIII Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 28 de marzo de 2024 [en línea]. [http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2024/paper/viewFile/7940/474\\_6](http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2024/paper/viewFile/7940/474_6) [Consulta, 4-7-2025].
- SÚAREZ, MICAELA, “Interfaz para la memoria colectiva: Prácticas artísticas de los ochenta en el cono sur”, *Arte e Investigación*, N°27, 2025. [en línea]. <https://doi.org/10.24215/24691488e117> <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/2016/1870> [Consulta, agosto 2025].
- TAYLOR, DIANA, *El archivo y el repertorio*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- TRIMANO, LUCIANA, “¿Qué es la neorruralidad? Reflexiones sobre la construcción de un objeto multidimensional”, *Territorios*, N°41, 2019. [en línea] <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/territorios/a.6951/> [Consulta, 8-6-2025].

# CUATRO CARTAS SOBRE ANARQUISMO DONDE LEO A FLORENCIO SÁNCHEZ<sup>1</sup>

Daniel Vidal

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,  
Universidad de la República (Uruguay)  
Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII)  
[vidalsaravidaniel@gmail.com](mailto:vidalsaravidaniel@gmail.com)

Propongo fundamentar la autoría de Florencio Sánchez de cuatro cartas sin firma publicadas en 1900 en el periódico anarquista bonaerense *La Protesta Humana* tituladas *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo*.<sup>2</sup>

De ser así, estas cartas aportarían un tono inexistente en el mapa discursivo sancheano: su autor defiende el anarquismo organizacionista, refuta el anarquismo individualista y propone dejar de lado las tendencias internas de individuos y grupos para considerar “un solo partido anárquico, sin adjetivos”.<sup>3</sup> No conozco texto de Florencio Sánchez donde explicita su adhesión anarquista y discuta en estos términos sobre esta filosofía política.

En caso de pertenecer a Florencio Sánchez, estas cuatro cartas dismantlarían la lectura desligante (Rela, 1967) o superficial (González Pacheco, 1935; Corti, 1937; Martínez Cuitiño, 1951) sobre la relación del dramaturgo con los anarquismos montevidianos, bonaerenses y rosarinos, y lo ubicarían en el centro de las polémicas ideológicas de estas comunidades, en línea con su asidua colaboración con el semanario anarquista *El Sol* y con el periódico bonaerense *La Protesta Humana* (Gilimón, 1971, p. 42 y 44) y con su temprana participación en el Centro Internacional de Estudios Sociales (Vidal, 2010), previo al éxito teatral, en sintonía con el compromiso militante leído por Pascual Muñoz y Pablo Suárez (2010).<sup>4</sup>

Se mantiene, sin embargo, la tesis sobre la dramaturgia de Sánchez posterior a *¡Ladrones!* (1897-1901) según la cual no estamos ante un dramaturgo propagandista-doctrinario como sí lo fueron Mario Lazzoni, Santiago Locascio o Elam Ravel (Golluscio de Montoya, 2004).

Queda en suspenso la polémica indirecta y temporalmente distante entre David Viñas y Noé Jitrik sobre la existencia de un “comentador dramático” del liberalismo defendido por las oligarquías porteñas, según el primero, o de un intelectual más afín al proyecto educativo del socialismo finisecular y del teatro, según el segundo, exonerado de aplicar los designios reductores de una oligarquía

---

1 Agradezco a las y los investigadores Carina Blixen, Óscar Brando, Marcelino Viera, Jorge Dubatti, Pascual Muñoz y a la actriz Angie Oña por sus primeras impresiones y comentarios de las *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo*, gracias a los cuales modifiqué criterios e ideas en el escrito que aquí comparto. Agradezco a Pascual Muñoz haberme proporcionado la colección del periódico *El Rebelde*, de Buenos Aires.

2 Los títulos de las cuatro cartas y sus fechas de publicación son: «Cartas de Nadie a Todo-el-mundo. I. La educación de la libertad», *La Protesta Humana*, 10 de junio de 1900, pp. 2-3; «Cartas de Nadie a Todo-el-mundo. II. Los principios fundamentales», *La Protesta Humana*, 8 de julio de 1900, pp. 1-2; «Cartas de Nadie a Todo-el-mundo. III. Organización», *La Protesta Humana*, 22 de julio de 1900, pp. 2-3; «Cartas de Nadie a Todo-el-mundo. IV. Táctica», *La Protesta Humana*, 5 de agosto de 1900, pp. 1-2. Hasta donde he podido indagar, se trata de textos inéditos en libro.

3 Claro que en referencia a la coincidencia de individuos y grupos detrás de un pensamiento o ideología, en el caso anarquista, de una filosofía política y una forma de vida. La referencia, con todo, deja abierta la opción de una estructura o fórmula de unidad coordinada como será debatida entonces y a inicios del siglo XX por los anarquismos en Argentina y en otros países, claro que distante del partido en tanto organismo con programa, estatutos, autoridades, líderes y representantes.

4 Florencio Sánchez estuvo presente en este centro anarquista montevidiano entre diciembre de 1900 y junio de 1901; fue allí bibliotecario, orador, participó de la asamblea constitutiva de la «Sociedad de Resistencia Gremio del Hierro», dramaturgo —estrenó *¡Ladrones!* y *Puertas adentro*—; actor —en la obra 1.º de Mayo de Pietro Gori—, conferencista —ofreció ocho “charlas familiares”—, y periodista —colaboró con el periódico *Tribuna Libertaria*, vocero del centro social (Vidal, 2010, pp. 69-93).

castradora, humillante función a la que le había reducido el autor de la *Literatura argentina y realidad política*.<sup>5</sup>

La lectura lacaniana propuesta por Marcelino Viera sobre una escritura de Sánchez que horada la razón de Estado para trasladar la energía libidinal desde el discurso social hacia la nación, sigue potenciando su dramaturgia desde *M'hijo el doctor* (Viera, 2019).

Las cuatro *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo*<sup>6</sup> fueron difundidas dos semanas antes de *Cartas de un flojo* (*El Sol*, 1900) y se emparentan con estas por repetir fórmulas argumentativas, motivos y expresiones dentro de un coloquialismo antiacadémico manifiesto.

Tensionan el enunciado de la escritura hacia la enunciación oral y escénica. Su emisor —individual y privado— y su destinatario —masivo y público—, neutralizan la solemnidad y el orden racional propios del discurso político argumentativo en favor de una oralidad enfatizada en la dimensión conversacional portadora de una “teatralidad en potencia” (Dubatti, 2009). Su espontaneidad simulada y la apelación al diálogo, estructura fundamental del drama (Pavis, 1990), estimulan la representación.

Sánchez, o el posible Sánchez autor de estas *Cartas de Nadie a Todo-el-Mundo*, aprovecha la hibridez de la escritura epistolar (Bouvet, 2006) para enfatizar aquellos ingredientes favorables al *convivio teatral* imposible en la comunicación indirecta de la misiva en tanto *tecnovivio interactivo* (Dubatti, 2010, p. 34; 2015), pero diseñado en una imaginada presencialidad de los interlocutores. Ocurre que estas cartas revelan una aspiración escénica invocada obsesivamente por considerarla indispensable para soslayar la ausencia del destinatario —realidad constitutiva de la escritura epistolar (Cicerón, 1941)— y consagrar así una *poiesis convivial* (Dubatti, 2015) donde el signo lingüístico se expanda en gestos, miradas y sonidos, una trama de signos propios de la escena. Esta codiciada matriz *convivial* se enlaza al “rechazo radical y absoluto de toda mediación social”, singularidad epistémica de la filosofía anarquista (Eisenzweig, 2004), sustrato que si bien no es considerado como tal en las misivas, acecha por defecto gracias a una sensibilidad que le denuncia. Gracias a esta búsqueda de lo presencial asoma la escritura “original”, “como inventada” (Barthes, 1967) de estas cartas, esquivas al estereotipo protocolar.<sup>7</sup>

Entonces: la pátina teatral de estas misivas y su escritura singular aunque estilísticamente asociadas a *Cartas de un flojo*, animan mi hipótesis sobre la autoría de Florencio Sánchez quien, en el invierno de 1900, era uno de los periodistas ácratas colaboradores de *La Protesta Humana*.

En caso de no ser así, una segunda hipótesis también incluye a este entrañable refundador del teatro rioplatense. Las *Cartas de Nadie...* estarían redactadas por otro autor —¿José Prat?, ¿Eduardo G. Gilimón?, ¿Alberto Ghirardo?—, participe de una expresión única en el “ambiente espiritual del '900” de las dos orillas y que tiene a las *Cartas de un flojo* como hermanas gemelas.<sup>8</sup>

---

5 Dijo Viñas (1964): “Esa visión del mundo [la de Florencio Sánchez] se corresponde con la propuesta por los grandes teóricos del liberalismo argentino —Sarmiento, en especial— y con la que sustentaba oficial y equívocamente la oligarquía gobernante en el momento en que Sánchez desarrolló su labor de dramaturgo. Con otras palabras: en la década de 1900 a 1910 Sánchez comenta dramáticamente —aunque sin una conceptualización estructurada— la ideología del grupo gobernante. Y ese grupo gobernante declara ser liberal” (p. 331). Dijo Jitrik (1998): “Sánchez es intuitivamente más congruente con una perspectiva propia del socialismo educativo anterior a 1910 que con los designios reductores de una oligarquía que castraría a los intelectuales llevándolos aviesamente a deponer las armas” (p. 60).

6 La fórmula “A todo el mundo” es tomada de los prefacios de los secretarios o compilaciones epistolares de los siglos XVI y XVII y representaba, en realidad a “las personas de buen gusto, sabios e ignorantes” (Bouvet, 2006, pp. 131-137).

7 Este borde propuesto por Barthes se acerca a la tradición de la estilística (Dámaso Alonso, Raúl H. Castagnino, etc.) que resalta la experiencia individual frente a la norma y según la cual no existen palabras ni giros que al ser usados por individuos distintos sean exactamente iguales (Fernández, 1984, p. 2).

8 El recurrido ensayo de Carlos Real de Azúa (1950) me sirve para incluir los anarquismos —Kropotkin, Tolstoy, el adoptado Stirner— en el escenario ideológico del *Novecientos* rioplatense, en contacto con el “telón de fondo” compuesto por “lo romántico, lo tradicional y lo burgués”, por la clave omnipresente del positivismo —en un plano intermedio y aún sin recortar su última nitidez— y por lo “controversial y caótico” (p. 3).

Estas cartas articulan el discurso privado y el público, modulación facilitada por la matriz epistolar. Están dirigidas a “un amigo” pero esta locución privada es un ingenuo pretexto para activar el hechizo confesional. Los temas abordados y su difusión en periódicos de circulación abierta denuncian la aspiración pública y masiva. Hay decenas de misivas publicadas en los periódicos anarquistas de entonces. Pero estos son los dos únicos grupos de cartas que están tituladas en conjunto y de manera individual, remedando una pequeña novela por entregas. No he encontrado otro ejemplo de este formato ni de este cruce explosivo entre el tono familiar y privado y el asunto público en el discurso político-literario del *Novecientos* rioplatense.

Sánchez, entonces, en sus *Cartas de un flojo*, habría adoptado el modelo propuesto en las *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo*, claro que con las variante sy los acentos que hicieron de sus conocidas misivas en un texto único en nuestras letras.<sup>9</sup>

Voy a alternar argumentos a favor de la autoría de Florencio Sánchez de estas *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo* y de una segunda autoría, la de otro propagandista anarquista.

### Matriz teatral

El emisor de las *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo* escenifica su condición ideológica con atisbos de teatralidad entendida como una representación de segundo grado (Cornago, 2005, p. 6).

Las palabras de estas cartas además de decir, muestran. Y para que esta exposición no se pierda en el vacío, necesita de un Otro, espectador, que advierta lo expuesto.

La exposición de lo referido procura llenar el hueco generado por la ausencia de su interlocutor. Así, el autor *habla* como si el otro estuviera frente a él. Esta simulación restringida a la escritura y, por lo tanto, patética, desesperada, condenada al fracaso, articula lo que queda del Otro-otra en la mente de quien escribe. Paradojalmente, esta contraparte fantasmal potencia una enunciación que, de otro modo, decaería en un insulso monólogo interior.

De ahí que en su decir se filtre una imperiosa necesidad. Necesita que su ontología sea viva sin mediación de la palabra que la vista, necesita que esté visible en el contacto con otros seres y no se restrinja a la dimensión abstracta.

Nadie —emisor de las cuatro *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo*— acusa un interlocutor inquieto y atormentado, cualidades que desmerecen la fuerza del contrincante en un diálogo que desde su inicio se identifica con la rivalidad.

En la primera misiva, “La educación de la libertad”, Nadie considera a su amigo un “rebelde” a quien el tema en discusión le “subleva”, le pone “furioso”, reacciones que connotan una debilidad ya que revelan que “no puedes sufrir la más pequeña diferencia de criterio”:

Eres muy rebelde, enemigo de todo formulismo de toda traba, de todo convenio, de toda organización y no sé si eres hasta enemigo de tí mismo, si la razón te aconseja algo que consideres impositivo para tu cuerpo.

Y con toda tu rebeldía estás cargado de palabras, calificativos, fórmulas, procedimientos, con tal estrictez y susceptibilidad, que la más mínima frase te subleva y te pone furioso, como si por ella se derrumbase tu hermoso ideal.

Tú, partidario de la libertad más amplia, acérrimo enemigo de toda imposición, intransigente por todo extremo, no puedes sufrir la más pequeña diferenciación de criterio.

¿Por qué? Porque te falta la educación de la libertad. (10 de junio de 1900, p. 2.)

Según el autor de la carta, la intolerancia de su interlocutor lo identifica con quienes predicán “mucha libertad” pero, en verdad, proceden con “absolutismo”.

---

<sup>9</sup> Rama, 1962, p. 30. Al analizar estas cartas, el reconocido crítico refiere a que no existe un ejemplo similar en la literatura uruguaya.

La segunda carta remarca este temperamento que tilda de “irreflexivo”. La descalificación del interlocutor favorece la lectura de los terceros —el público lector de *La Protesta Humana*—, en favor de los argumentos esgrimidos por el autor sin que pueda contrarrestarlos con una posible defensa del aludido que puede “hablar” solo en diferido dada la superficie textual mutilada, propia del intercambio epistolar.

A pesar de este evidente cercenamiento, las cartas procuran articular restos dispersos y, con ellos, representar la continuidad de un diálogo obviamente distante y temporalmente intermitente: “Tú me contestarás”; “¡Oh!, me dirás”, señalan las cartas para recordarnos que estamos ante segmentos monocordes que obtendrán su proyectado estatuto dialógico solo cuando los dos amigos estén frente a frente porque lo obvio no debilita el fundamento: el diálogo existe solo entre dos.

En la tercera carta aparece una observación que salta hacia la semántica gestual: “Muy enojado te veo”, vana ilusión por superar la ausencia de los participantes de la comunicación epistolar. Lo que estamos leyendo es el testimonio de un encuentro pretérito que el presente del enunciado —“muy enojado te veo”— propone ensamblar con la lectura. Apunto y reconozco que este es un recurso genérico, extendido, casi un lugar común en la textualidad contemporánea y que, por otra parte, estuvo presente en otros escritos de Sánchez como en su artículo “La justicia en China” cuando describe al magistrado Tío Kin: “Me parece que lo veo sentado en su Tribunal, con su fisonomía rechoncha, los ojos diminutos, a la moda del país; la cabeza afeitada y la coleta tiesa como un rabo de zorro” (Jack the Ripper [seudónimo de Florencio Sánchez]. “La justicia en China”, *El Sol*, 78 (24 de abril) 1900, p. 2.) Esta referencia a un estado de ánimo revelado en el cuerpo “visto”, “apreciado” o “sentido”, está remarcada unas líneas más abajo cuando el autor confiesa su estado físico-mental: “Estoy algo fatigado”.

Entonces, Nadie procura eludir el carácter diferido de la comunicación epistolar y ubicarse en un escenario donde los cuerpos cohabiten y hablen por sí y la comunicación sea enriquecida, complementada o sustituida por otros sistemas signícos.<sup>10</sup>

Me pregunto si esta anhelada representación habilita la *teatralidad* en tanto juego de engaños visibles y disfrutables.<sup>11</sup> La teatralidad exagera el Yo presentado, oscila entre el sujeto (Yo) y su alteridad (Otro; no Yo) mientras que la representación solo muestra sin tensar el signo hacia otra dimensión y, así, clausura cualquier otra identidad que no sea la del yo que dice.

Si en la teatralidad la mirada del Otro/Otra crea otro sentido respecto al significado manifiesto, en la representación el sentido es confirmatorio de lo dicho.

Si en la teatralidad ocurre el juego de relevos y engaños, en la representación no hay nada que descubrir debajo de la superficie enunciada.<sup>12</sup> En las cartas, la teatralidad está manifiesta y buscada, pero está acosada por el carácter social y no se constituye en teatro porque no hay acontecimiento donde el convivio, la poiesis y la expectación producen el “salto ontológico” necesario para abrir la singularidad del teatro en tanto “cultura viviente”, zona de experiencia y de subjetividad (Dubatti, 2010: p. 33; pp. 42-44).

En estas cartas Nadie habla a un amigo como si estuviera presente. Simula recibir su mirada pero este amague de actuación no se constituye en teatralidad porque quien emite el discurso no tiene nada que ocultar. La superficie de su decir es igual a su espesor; no presenta pliegues ni escondites, no hay secretos. Significante y significado armonizan, tampoco hay polisemias ni desplazamientos hacia una dimensión poética. Todo es “verdad”.

---

10 Sigo el esquema de los sistemas signícos teatrales identificados por Kowzan (1992, p. 36 y ss.).

11 Refiero a una posible teatralización en un diálogo epistolar luego de asumir que la teatralidad excede el campo del arte para expandirse en el campo social.

12 Mi interpretación toma como base la propuesta de Cornago (2005) al diferenciar teatralidad de representación (p. 5).

Esta constricción del signo es acorde a la matriz argumentativa de las cartas.

Hablar con la verdad, decir la verdad, es la obsesión explícita en *Cartas de un flojo* y la condición enunciativa de las cartas de *Nadie a Todo-el-mundo*. Estas cartas contienen un debate político-ideológico, procuran convencer. Y para hacerlo su emisor no puede titubear con vericuetos retóricos, está impelido por acoplar el signo al concepto, por decir su verdad.

En la contienda cada contrincante está convencido de la certeza de sus convicciones y entiende que las de su oponente son equivocadas y antagónicas. Nadie, confeso defensor del anarquismo organizacionista que más adelante procurará disolver en la identidad unificante del anarquismo “sin adjetivos”, expone sus argumentos y da cuenta de los de su interlocutor, un “contradestinatario” (Verón, 1987) parapetado en el anarquismo individualista.

La verdad es una obsesión en las siete cartas. Nadie acusa a su amigo de creerse poseedor de la verdad; admite que todos buscan esa verdad pero creer poseerla supone una “petulancia” que deviene en “absolutismo”.

En “¡Orientales y basta!”, Sánchez le dice a su amigo: “Me imagino el efecto que las verdades de a puño que aquí pienso estampar”; “Si lo que te digo no es la verdad en cueros, te autorizo a que me sueltes el indio...” (en *El Sol*, N.º 94, 24 de setiembre, 1900, pp. 1-2); en “Ídolos gauchos”, confiesa: “Nada me ha sido tan penoso como constatar y hacer públicas estas verdades” (en *El Sol*, N.º 97, 16 de diciembre, 1900, p. 2.).

En “La educación de la libertad” el autor reflexiona sobre los alcances de la verdad, que prioriza entre los objetivos del ser humano si bien lo intercepta con un relativismo y el reconocimiento de una partida amputada en su pretensión totalizadora:

Los evolucionistas que han verificado tus ideales desde tu juventud, como las que ha hecho la humanidad entera, te están diciendo que la verdad absoluta no existe, como no existe absolutismo ninguno en la naturaleza, a no ser si acaso, la materia y el movimiento, cosa que no hace mucho que se está averiguando.

Luego creerse poseedor de la verdad, que es lo que se deduce de tu intransigencia con cuantos de buena fe no la aceptan en los mismos términos con que tu la explicas, es un absurdo y un absolutismo.

Estudiamos, caminamos a la verdad, pero lo pasado debe precavernos para el porvenir, pues sería suma petulancia pretender adivinar a lo que la humanidad llegará y concebir exactamente ese extremo límite de la positiva verdad. (“Cartas de Nadie a Todo-el-mundo. La Educación de la libertad”. *La Protesta*, 10 de junio de 1900, p. 2.)

La verdad a la que alude el texto de Sánchez en sus *Cartas de un flojo* y en sus *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo* es una realidad que puede ser representada para activar su potencia pero que no puede ser teatralizada porque perdería su univocidad con su referente y con la subjetividad engarzada en la estructura axiomática del emisor.

Hablar *con la verdad* es una apuesta y un freno a la teatralización de esa verdad. Claro que pueden llevarse a escena pero para hacerlo y convencer habría que asimilar la matriz argumentativa propia de la oratoria política o desplazarla hacia el monólogo declamatorio de un personaje recitante, tal como lo hacía la dramaturgia anarquista de Pietro Gori (*Primero de Mayo; Senza patria*) o de Antonio Mario Lazzoni (*¡Mártir!*), por citar dos ejemplos de autores presentes en Buenos Aires y en Montevideo con obras representadas en los centros sociales libertarios.<sup>13</sup> De esta manera la verdad expuesta en el diálogo teatral sería inequívoca y no estaría sujeta a los vaivenes interpretativos, a la perspectiva maleable por el juego de subjetividades, al resultado de los encastres entre lo manifiesto y lo elidido.

---

13 En este sentido resulta paradigmático la intervención de la campesina Ida al declamar “con inspirado acento” un discurso dirigido a obreros y marineros al reclamar el cumplimiento del «pacto de fraternidad» para paralizar las actividades el Primero de Mayo (Ida, en Gori, s/f, pp. 17-18).

La aspiración de verdad del discurso político suprime, a su vez, las aperturas de sentido que ofrece tanto la estrategia de los finales abiertos a los que nos acostumbró Florencio Sánchez en su dramaturgia como la exposición cruda y por momentos morbosa de un desborde del decir y del mostrar que exceden el significado literal de la palabra e invita a la espectadora, al espectador, a interpretar, a sumarse en la secuencia signica. Es esta la reverberación de sentido a la que alude Noé Jitrik; es la emulsión semántica que Marcelino Viera describe como el exceso lacaniano. Estas amplitudes están recortadas en las *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo*.

### Cartas gemelas

Mi línea de argumentación en favor de la autoría de Florencio Sánchez tiene un puntal en la similitud de las cuatro *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo* con las tres *Cartas de un flojo*.

Las siete cartas tienen un título unificante del respectivo grupo y títulos de cada entrega, tal como ya adelanté; todas están dirigidas a un amigo con variantes afectivas: “Querido Amigo”, “Caro amigo”, “Estimado amigo” en tres de las *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo*; “Mi querido amigo”, en las tres *Cartas de un flojo*.

En las siete cartas el emisor es un ser razonador, sereno, en contraposición a su exaltado interlocutor, dicotomía de caracteres que ya comenté y que me interesa remarcar. En “Orientales y basta” confiesa temer que su amigo le suelte “ese charrúa que tienes dentro”. En las *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo* su “rebelde” amigo está “muy enojado” y acostumbra atacar con “furor” a quien no piensa como él.

Aunque reconozcamos un recurso simple y hasta ingenuo de inventar un receptor en apariencia identificable con un individuo pero oculto en una generalidad acotada por ingredientes favorables al posicionamiento del emisor, podemos deducir consecuencias directas de este artilugio.

La asimetría de caracteres sazona una relación tensionada de por sí por tratarse de dos personas con ideas políticas divergentes y vivifica la expectación de quienes leemos y deseamos saber el final de la contienda. La discusión huele a refriega y la manera indirecta en la que somos testigos de ella aumenta el atractivo por leer, mirar o ver. Y lo que vamos a presenciar es un premio si para apreciarlo tenemos que hacer un esfuerzo físico, un desvío o apelar a la imaginación. Es más prometedor espiar por el ojo de una cerradura hacia un cuarto donde acontecen acciones previsibles pero ocultas al público o treparse a un árbol para sortear un muro y seguir una pelea callejera que escuchar el debate de la mesa contigua en un salón de té. El peaje que hay que pagar para estar allí garantiza el goce de la proyectada escenificación de un diálogo donde dos personas están disputando algo más que el sentido sino sus propias existencias. Evaluados a más de un siglo de distancia, el anarcoindividualismo y el anarquismo organizacionista parecían fundamentar posiciones no sólo antagónicas sino irreconciliables.

Las cartas, a su vez, trasladan la palabra del ámbito privado al público. El diálogo entre amigos, —privado y por tanto irreconciliable con su publicidad, eventualmente íntimo—, su ingrediente confesional, se abre al público en la superficie del periódico. Esta apertura es explícita en las *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo* cuando el emisor confiesa que “para los libertarios hablo” o para “los compañeros que conocen perfectamente todos los detalles que omito”, autoconciencia y embalse dialógico que, obviamente, se desparrama ante la evidencia de un periódico como *La Protesta Humana* hecho por anarquistas pero dirigido tanto a las y a los anarquistas como a cualquier persona que adquiriera un ejemplar y se interesara por esta lectura.

Las siete cartas están zurcidas por temas comunes.

El altruismo y la condición liberal son dos conceptos invocados por los autores de estas cartas como pilares del pensamiento anarquista y ubicados por encima de las opciones ideológicas reductoras.

En *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo* el autor defiende el altruismo ese “sentimiento generoso” desde el cual “defender el bien común”, esto es, “la libertad”, “la igualdad”, “el bienestar” y “la emancipación humana” (“La educación de la libertad”, *La Protesta Humana*, 10 de junio de 1900, p. 2). El altruismo había sido indicado por Florencio Sánchez en 1898 como norte a seguir cuando asumió como director y redactor del periódico nacionalista *El Teléfono*, en Mercedes: “Venimos a la prensa a llenar una misión altruista comprendiendo en su acepción altísima, su verdadero apostolado” (La redacción [Florencio Sánchez]. 2 de junio de 1898, p. 1).

Resulta notable que el autor de las *Cartas de Nadie* ubique en una secuencia valorativa “el liberal, el libertario, el generoso por excelencia”, y reitere enseguida “las aspiraciones de generosidad y pureza” como aspectos destacables del “medio social que anhelamos” (“La educación de la libertad”, *La Protesta Humana*, 10 de junio de 1900, p. 2). Apunto, en consonancia con este énfasis, que en “No creo en Ustedes”, de *Cartas de un flojo*, Sánchez había confesado su admiración por Carlos María Ramírez, “el espíritu burgués más sano y más equilibrado que haya producido la cepa oriental” (Sánchez, 1914, p. 33).

En “Los principios fundamentales”, segunda carta de esta serie, el autor califica “la teoría comunista” como “la idea más liberal y generosa durante siglos y siglos” e insiste en abrazar “procedimientos más amplios, tolerantes y generosos, sin menoscabo de las convicciones que cada uno tenga secundariamente” (en *La Protesta Humana*, 8 de julio de 1900, pp. 1-2).

En “Táctica” insiste en la propuesta de alcanzar “generosos ideales” (en *La Protesta Humana*, 5 de agosto de 1900, p. 2).

La generosidad reaparecerá dos semanas después, el 24 de setiembre de 1900 cuando Florencio Sánchez publique la primera de sus *Cartas de un flojo* titulada “¡Orientales y basta!”, en *El Sol*. Allí reclama a los políticos y a los caudillos ser “más humanos, más generosos” (en *El Sol*, 24 de setiembre de 1900, p. 2; reproducido en Sánchez, 1914, p. 32).

El argumento es el mismo en las *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo* y en *Cartas de un flojo*: las personas que han optado por la política partidaria y caudillesca de la guapeza y de la violencia van por el camino equivocado, para superarlo es preciso invocar un altruismo que libere el espíritu de los prejuicios que ocasionan los enfrentamientos vacuos.

También los conceptos de progreso y libertad están presente en escritos de Florencio Sánchez y en las *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo*.

El progreso y la libertad guían el artículo de Florencio Sánchez titulado “Derecho y poder”, publicado en *La Protesta* en 1904. Entonces afirmó que la Humanidad avanzará por el camino del “porvenir mayor” y hoy, vive “una época de libertad; todo el mundo se apasiona por la libertad”. Pero, aclara, el derecho de ser libre “no es nada”, de lo que se trata es de “poder ser libre libre, eso lo es todo” (firmado L. S. [Luciano Stein, seudónimo de Florencio Sánchez]. *La Protesta*, 9 de octubre de 1904, p. 4).

Idéntica confianza en el progreso revelan los dos grupos de cartas.

En “Los principios fundamentales”, el autor se autocalifica “hombre de progreso” que mantiene una racionalidad que le exime de sectarismo (en *La Protesta Humana*, 8 de julio de 1900, p. 1).

En “Táctica”, afirma que “es el caudal social el que facilita y estimula todo progreso”, y lo ejemplifica en trabajar la tierra, cuidar el ganado, fabricar casas, elaborar vestidos, confeccionar libros y proporcionar espacios de ocio, todo lo cual, entiende, se logra con la cooperación social:

¿Puede el individuo proveerse de los medios de la vida por su solo esfuerzo? ¿Él trabajará la tierra, cuidará el ganado, fabricará su casa, elaborará sus vestidos, confeccionará sus libros, se proporcionará recreo, porque de todo esto necesita para su existencia, sin la cooperación de sus



semejantes? Desde luego se comprende su imposibilidad, y es ello el más poderoso argumento para demostrar la expoliación del trabajo ajeno que realiza la burguesía. Y los movimientos sociales, ¿se producen por el esfuerzo del individuo? Habrá iniciativas más o menos enérgicas o valiosas, pero son las muchedumbres (a pesar de su quietismo y rutinismo) las que han derribado tiranías y verificado revoluciones e impuesto los progresos sociales. (en *La Protesta Humana*, 5 de agosto de 1900, p. 1.)

En “No creo en ustedes”, ahora de *Cartas de un flojo*, Sánchez opone a la rivalidad inconducente de caudillos y políticos, a “los que ahora trazan rumbos sobre el porvenir», los que se ocupan “de los hermosos problemas científicos”.

Con ironía, recuerda sus andanzas cuando la revolución de 1897. Al grito de “¡abajo los salvajes!”, “nos entregábamos a matar gente, a carnear vacas y a destruir haciendas, alambrados, puentes, telégrafos y vías férreas”, es decir, a destruir índices que el autor identifica con el progreso social (en Sánchez, 1914, p. 37).

La exaltación del altruismo, de la persona “liberal” dada su amplitud de criterio, la convicción de que es posible una actuación en armonía que supere las rivalidades rastreras y sinsentido, el reconocimiento de la ciencia y la tecnología aplicadas al bienestar humano como síntomas de progreso social, la apuesta a la racionalidad y a la cultura como instrumentos de concordia y superación individual, tiñen con la misma pátina las *Cartas de un flojo*, de Florencio Sánchez y las *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo* escritas, creo, por el mismo autor.

Estas similitudes o, al menos, estos acercamientos temáticos y los puntos de vista asumidos para abordarlos, no disuelve las diferencias palpables entre los dos grupos de cartas.

Una de ellas tiene que ver con el tono universal, para el caso de *Cartas de Nadie...* y el anclaje local, uruguayo, para el caso de *Cartas de un flojo*.

Esta diferencia se justifica en la opción temática: el debate ideológico entre tendencias anarquistas en *Cartas de Nadie...*; la consagración del ser oriental a través de la guapeza caudillesca, en *Cartas de un flojo*. En *Cartas de Nadie...*, el debate sobre las tendencias anarquistas impone cierto universalismo matizado con referencias a ejemplos españoles y norteamericanos. En un pasaje de la segunda carta, “Los principios fundamentales”, el autor parece hablar desde una condición extranjera respecto a España al referir al camino de constituir “un solo partido anárquico sin adjetivos, como se adoptó así por la inmensa mayoría de nuestros compañeros españoles” (En *La Protesta Humana*, 8 de julio de 1900, p. 2). En “Táctica”, remarca la necesidad de que los anarquistas cambien su forma de actuar “en esta República”, alusión aún genérica pero acotada a un país si bien no se indica a cuál alude: “Es preciso variar de rumbo, porque el practicado hasta aquí, en esta República, agota todos los esfuerzos y disgrega elementos útiles sin conseguir los resultados que había mucha razón de esperar del inmenso trabajo realizado” (en *La Protesta Humana*, 5 de agosto de 1900, pp. 1-2).

Si la alusión corresponde a la Argentina, recordemos que por 1900 el anarquismo se desdoblaba entre las tendencias individualistas, todavía en auge, y el sostenido crecimiento de las tendencias organizacionistas y su rama sindical que fructificaría en 1901 con la fundación de la Federación Obrera Regional Argentina (FORA). Un proceso que, con matices, podría seguirse en Uruguay, particularmente en Montevideo, donde la Federación Obrera Regional Uruguay (FORU) se fundaría en 1905.

Más adelante habla de los procedimientos adoptados “en este país” —alusión local que bien puede restringirse a la Argentina si asumimos que la carta está publicado en el periódico bonaerense *La Protesta Humana*— y sugiere estudiar “el movimiento europeo”.

Claro que la pertenencia a un país o, al menos, a una región, está pautada por un lenguaje castellano estándar, bastante homogéneo, sin marcas destacadas de dialectos, aspecto que merece una atención más detenida pero que en principio hace pensar en una procedencia rioplatense.

### El catálogo

Estas cartas utilizan figuras de dicción asociadas a un estilo de época. Destaco la enumeración, la distribución y la acumulación. Se trata de figuras solidarias con el auge moderno de la catalogación de seres y objetos. Esta carrera registral atañe a las ciencias, a la industria y al comercio: todo es pasible de incorporarse al listado universal del orden moderno. La fiebre acumulativa se expande entre el catálogo de tienda o bazar —nominativo—, el lenguaje publicitario —adjetival—, las actas de sesión —con listas de asistentes y de resoluciones— (Mortara Garavelli, 1988, p. 249; Spitzer, 1945, p. 20).

En poesía son recurrentes las enumeraciones y otros recursos familiares utilizados por Walt Whitman o Rubén Darío, en el siglo XIX.

La distribución nominativa con elementos separados por atributos y complementos aparece en “La educación de la libertad”, de *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo*:

Cuando eras republicano no admitías ni una línea más arriba ni más abajo de tu credo. Socialista, odiabas al republicano y al anarquista; colectivista, aborrecías a todos los que no seguían tu doctrina y asimismo, siendo individualista o comunista, procedías contra todos cuantos discrepaban de tu criterio. (En *La Protesta Humana*, 10 de junio de 1900, p. 2)

Y en “No creo en ustedes”, de *Cartas de un flojo*:

Cuestas, gobernando con blancos y colorados; blancos contra Cuestas, colorados contra los blancos y contra Cuestas, blancos con los colorados y contra los blancos, colorados contra los colorados, Cuestas contra los blancos, contra los colorados y... con Cuestas; colorados herreristas, tajistas, simonistas y blancos de Saravia, de Aguirre de Terra y de Acevedo; constitucionalistas sueltos, constitucionalistas con o contra Cuestas, los blancos y los colorados [...]. (En Sánchez, 1914, p. 32)

En los dos ejemplos la distribución secuencial remeda un pequeño caos de protagonistas políticos relacionados por una rivalidad que jaquea la racionalidad ordenadora. Así, el fraccionamiento partidario o ideológico es interpretado como una fatal consecuencia de la discordia.<sup>14</sup> En los dos casos la aspiración al orden absoluto está minada por la atomización absurda.

Dada su recurrencia, la enumeración se torna en un principio estructural. Asoma por acumulación adjetival al decir:

-“Procedimientos más amplios, tolerantes y generosos...” (“Los principios fundamentales”).

-“Si eres hombre capaz, valeroso, consciente...” (“Organización”).

-“Suspiciacia aviesa, chocarrera y guaranga...” (“Ídolos gauchos”).

-“...inteligentes, estudiosos y altivos” (“Ídolos gauchos”).

Por acumulación nominativa, sindética y asindética:

-“Según el carácter, clima, instrucción y demás condiciones de los pueblos” (“Organización”).

---

14 En “La educación de la libertad” el autor lamenta el fraccionamiento y la enemistad que socavan la “emancipación social” que, según él, “todos anhelan” (en *La Protesta Humana*, 10 de junio de 1900, p. 3).

-“Batidos en Arbolito, Cerros Colorados, Cerros Blancos, Aceguá, Tarariras...” (“Ídolos gauchos”).

-“Coroneles, comandantes y capitanes de Saravia” (“Ídolos gauchos”).

Otras veces la acumulación se estructura en verbos contiguos o separados por el pronombre personal neutro “se”; o por la preposición “de”, el adverbio relativo “cuando”, la conjunción copulativa “y”, o los artículos “la”, el posesivo “nuestro”, etc.

En todos los casos, se trataría de fórmulas coloquiales de comunicación presentes tanto en el discurso familiar como literario. Dada la extensión de su práctica durante la modernidad, estos recursos quedarían fuera de una pertenencia individual si bien no es descartable advertir un indicio de saturación que podría señalar su pertenencia a un mismo autor.

Otras fórmulas sintácticas recurridas en las cartas vienen a fortalecer la marca estilística compartida.

Por ejemplo, el uso del adverbio indeterminado “cierto” o los adjetivos indefinidos “alguno” o “bastante” en conjuntos nominales bimembres o trimembres con nexos coordinantes:

-“Cierta prestigio y algunas lanzas”. (“Ídolos gauchos”)

-”Mucho coraje, bastante astucia indígena y algunos hábiles recursos estratégicos”. (“Ídolos gauchos”)

-“Mala educación, cierto fanatismo y bastante carencia de análisis lógico”. (“Los principios fundamentales”)

También, es recurrente el gerundio del verbo “ser” para distribuir segmentos de la frase y ordenar el razonamiento. Así por ejemplo, alinea en un presente continuo varios protagonistas y acciones:

-“*Siendo* individualista o comunista, procedías contra todos cuantos discrepaban de tu criterio” (“La educación de la libertad”).

-“... la conducta que sigues tú y otros, que no son los ideales, hace que *siendo* muchos los individuos entusiastas para trabajar por un ideal común, nada incompatible, se fraccionen de modo tal y aún se enemisten...” (“La educación de la libertad”).

En otra ocasión, el gerundio “siendo” sintetiza el razonamiento de la coordinación de otros gerundios antepuestos:

-“... así como se adoptó así por la inmensa mayoría de nuestros compañeros españoles, que sólo enarbolan la bandera de la anarquía, *matando* divisiones y antagonismos improcedentes, *engrosando* las filas revolucionarias, *siendo* un hecho la fraternidad de todos los anarquistas...” (“Los principios fundamentales”).

Otros ejemplos:

“Al fin es el caudal social el que facilita y estimula todo progreso, *no siendo* más el sabio o el inventor que el instrumento natural de que la sociedad se vale para la fácil aplicación de sus elementos” (“Táctica”).

- “Hay necesidad, entonces, de abandonar esa táctica funesta que se pretende consecuente con los ideales libertarios, *siendo así* que no es otra cosa que mera conducta dependiente de accidentales circunstancias...” (“Táctica”).

-“A tal extremo te ha conducido esa preocupación, que no es otra cosa, que se ha sobrepuesto a los mismos principios, *no siendo* más que conducta más o menos derivada de circunstancias especiales” (“Organización”).

-“Sean ustedes menos guapos. Tengan más amor a la vida, que concluirán por no despreciar tanto la del prójimo. Sean menos localistas. Ningún pedazo de tierra nos ha parido. Ella entera nos pertenece con su oxígeno y su sol, y es dominio que tienen derecho a usufructuar por igual todos los hombres...Además, Pulgarcito ya no mata gigantes. Que lo digan los boers. Y *no siendo* guapos ni patriotas, dejarán de ser políticos” (“¡Orientales y basta!”; subrayados en *italica* míos en todos los casos)

### Otro autor; otra autora

Otra lectura de estas *Cartas de Nadie* abre la compuerta hacia una segunda autoría. En este caso las similitudes estilísticas y los motivos tratados son efectivamente patrimonio colectivo y exteriorización de una sensibilidad epocal. Si las *Cartas de Nadie* fueron escritas por otro propagandista podemos conjeturar que Sánchez tomó de ellas el formato, algunas ideas matrices y acentuó el débil tono irónico hasta la fase burlesca descollante para escribir sus *Cartas de un flojo*.

Desde esta lectura, las *Cartas de Nadie...* aparecen como demasiado serias. Es cierto que estas cartas no estallan en sarcasmos, en ironías punzantes tal como ocurre en sus *Cartas de un flojo* y en *El caudillaje criminal en Sudamérica*. Sin embargo, en varios momentos asoma cierta liviandad amiga del humor y el coloquialismo respaldada en comparaciones inverosímiles que desacreditan la trascendencia del asunto en debate.

En un pasaje de “Los principios fundamentales”, el autor recuerda las polémicas sobre la calificación de anarcocomunista y las compara con el orden de prioridad a la hora de tomar soma y comer guiso:

Todavía me acuerdo que vivas polémicas duraron años sobre si se había de ser anárquico-comunista o comunista-anárquico, como si comiendo la sopa antes del guiso o el guiso antes de la sopa no se encontrara el mismo gusto en el paladar y la misma sustancia en el cuerpo. (en *La Protesta Humana*, 8 de julio de 1900, p. 1).

A pesar de estos pasajes, entiendo las cartas mantienen un manto de seriedad por considerar, de manera insólita y casi exclusiva, tal como apunté, respecto a los textos conocidos de Florencio Sánchez, el debate sobre las tendencias del pensamiento anarquista.

Este tema y su tratamiento casi serio invitan a desechar la autoría de Florencio Sánchez de estas *Cartas de Nadie...* Pero claro, para hacerlo, primero debemos descartar la capacidad de un escritor de ensayar temas y estilos disímiles y hasta divergentes. Quizás aquí opere un sabotaje a la ductilidad escritural de Sánchez producido gracias a la lectura monocorde de la crítica tradicional. Esa crítica nos acostumbró a concentrarnos en el chisporroteo fraseológico adosado con sentencias y frases hechas propias de los diálogos naturalistas de sus obras. El retrato de un trozo de vida sintetizado en los parlamentos de representación de la vida cotidiana conlleva ese decir liviano refractario a la sentencia erudita y la solemnidad del ensayo o de la reflexión detenida, en consonancia con la sintaxis escritural.

En las *Cartas de Nadie* el autor echa mano a la ironía pero este recurso está controlada por el razonamiento político de referencia ideológica. Claro que esta seriedad doctrinaria planea por sobre

etiquetas políticas que son aludidas a modo de marco conceptual —anarcocomunistas; organizacionistas, individualistas, etc.— porque en las *Cartas de Nadie...* no hay ni una sola referencia teórica del anarquismo decimonónico con especificidad de su arsenal teórico. En la tercera de sus cartas, “Organización”, el autor se excusa de no acudir a citas teóricas: “No quiero exacerbarte con citas”, le dice, pero esta aclaración y dado el tono predominante de su lenguaje, se parece más a un reconocimiento implícito de su devaluada capacidad teórica que a un desplazamiento voluntario de la seriedad discursiva.

Aún si reconocemos en estas *Cartas de Nadie...* un abordaje insólito de Sánchez a los temas anarquistas ideológicos por su gravedad dominante, debemos recordar que no era ni sería la primera vez en practicar esta formalidad expresiva. Lo que quiero observar es que hubo un Florencio Sánchez de pluma seria y doctrinal.

En 1897 durante la campaña de Aparicio Saravia y cuando se alistó como alférez del regimiento “Patria” asentado en Rivera, redactó el periódico *El Combate*, de una página, manuscrito. Allí escribió:

El Partido Nacional representa al pueblo y lleva en su mano el mancillado pendón de los ideales; cansado de batallar contra el desorden en la vía pacífica, se ha levantado en armas llevando a la lucha la bandera del derecho, de la democracia, de la justicia, del orden. (“32 años en contra del Partido Colorado” [Editorial; Florencio Sánchez]. En *El Combate*, Campamento en marcha [Rivera, Uruguay]. 29 de Julio de 1897, p. 1; tomado de Di Paula, 1958, p. 22)

Y este pasaje reflexivo se cierra con un párrafo de manifiesto aliento partidario:

Gloria a los ciudadanos que anteponiendo la patria a todo luchan incansablemente por apartar al país del hondo y oscuro abismo donde la quieren precipitar sus malos hijos.  
Debemos una palabra de aliento a esos compatriotas queridos que nos acompañan en la lucha.  
Ánimo pues: alta la frente, mano de hierro y la victoria será del pueblo, la victoria será nuestra.  
(En Di Paula, 1958, p. 22)

En 1898 en el periódico *El Teléfono* de Mercedes, vocero del Partido Nacional del departamento de Soriano (Uruguay) que dirigió y escribió, argumentó en favor de una escritura medida y respetuosa. Dijo entonces:

Nuestros juicios serán siempre desapasionados y por más que no estamos dispuestos a sacrificar un ápice nuestras energías, el tono de la polémica no rebasará jamás los límites del respeto que a nosotros mismos nos debemos como individuos de una sociedad culta. (La Redacción [Florencio Sánchez, Director y Redactor]. En *El Teléfono*, Mercedes, 2 de junio de 1898, p. 1)<sup>15</sup>

Este Florencio Sánchez cercano a la seriedad político-programática es el mismo que participó en 1900 de la asamblea constitutiva del Gremio del Hierro —tal como ya adelanté— o, en 1901, de la oratoria de los actos realizados el 1º y el 12 de mayo, actividades efectuadas en el Centro Internacional de Estudios Sociales.<sup>16</sup> No tenemos registros de sus palabras, pero es inverosímil pensar en intervenciones irónicas o livianas en estas dos instancias.

Además de escribir textos vivaces y fluidos, Florencio Sánchez supo reflexionar sobre el teatro desde un ángulo cercano al teórico o, al menos, al creador que es capaz de verse a sí mismo y al arte que practica con la distancia necesaria para la reflexión teórica.

En 1908 dictó una conferencia en el Ateneo de Montevideo sobre el Teatro Nacional, en una actividad presidida por el doctor Pedro Figari y con la participación en la platea de los doctores Salgado, Piñeyro

---

<sup>15</sup> Sobre la actividad periodístico-partidaria de Sánchez en esta ciudad del interior de Uruguay, cf. Lockhart, 1964

<sup>16</sup> Relevados en Vidal, 2010, p. 87; “Fiesta socialista”, *El Día*, 1.º de mayo de 1901, p. 2; “4 de mayo de 1897-8 de mayo de 1898. Meeting anarquista”, *Tribuna Libertaria*, Montevideo, n.º 29, 12 mayo 1901, p. 4.

y otros miembros de la Comisión Directiva de este centro político-cultural.<sup>17</sup> Resumió entonces la evolución de la escena rioplatense. Los siguientes párrafos demuestran que Sánchez no sólo fue un atento protagonista de la evolución teatral rioplatense sino que ya para 1908 había hecho su síntesis y evaluaba la alternancia de altas y bajas de autores y obras en este proceso:

Elías Regules, Orosmán Moratorio y Martiniano Leguizamón, este último con la pintoresca Calandria, hicieron obra sana y honesta llevando un poco de verdad y de poesía al teatro gaucho. A ellos debemos agradecerles la muerte de Moreira, de Cuello, de Hormiga Negra.

Luego se suprimió la pista. El paisano se quedó a pie y fue a hacer sonar las rodajas de su espuela en el tablado de los teatros bonaerenses.

Surgió un híbrido. Y caso extraordinario de selección; surgió un híbrido de otro híbrido, de la zarzuela española. Hacía furor el género chico. La ciudad se había verbenizado. Un empresario ingenioso pensó que nuestro lunfardo suburbano podía reemplazar con ventaja a los chulos y golfos sevillanos o madrileños y algunos escritores se encargaron de realizar la tarea. Aquí deben aparecer los nombres de Miguel Ocampo, Nemesio Trejo, Argerich, Enrique García Velloso y otros. (Florencio Sánchez. “El teatro nacional” [Conferencia leída en el Ateneo de Montevideo el 10 de junio de 1908]; en *Proteo*, N.º 13, 1916, p. 5)

En la misma conferencia, enseguida, Sánchez lamentó que las y los actores no estuvieran a la altura del cambio escénico que dejaba atrás los paisanos declamadores y las costumbres falsificadas del teatro criollo. Reclamó para el nuevo teatro nacional —o argentino-regional, según su decir— un cambio no sólo en la dramaturgia sino en la actuación, un cambio que seguramente operaría en la escuela de actuación de manera definitiva con la venida de directores y actores extranjeros, como la española Margarita Xirgu a inicios de la década de 1940 en Montevideo. Un cambio que Sánchez ubicó en su exitosa obra *M’hijo el dottor*, porque vino a cortar con la estética del teatro criollo: “¡Ah el teatro criollo, las escenas campesinas! El público (desde *M’hijo el dottor*) no toleró más paisanos declamadores ni más costumbres falsificadas” (en Sánchez, 1914, p. 5).

Textualidades serias de Florencio Sánchez pueden leerse en sus colaboraciones tituladas “Monólogo”, “Diálogos de actualidad”, “Al pasar” y en “Derecho y poder”, esta última citada más arriba, publicadas en los periódicos anarquistas *Tribuna Libertaria* y *La Protesta Humana*.<sup>18</sup> Estas colaboraciones corresponden al período en el que Sánchez se acercó a la bohemia y el activismo anarquista de Buenos Aires, Montevideo y Rosario, entre fines de 1898 y 1902. En esos dos años y medio *La Protesta Humana* dio cuenta de varias noticias sobre el accionar del futuro dramaturgo, otra pista que confirma el firme lazo que mantenía entonces con el principal periódico anarquista bonaerense y del que fue un asiduo redactor a pesar de los continuos traslados de residencia entre localidades de Argentina y Uruguay.<sup>19</sup> Entonces digo: claro que es posible que otro redactor de *La Protesta Humana* sea el autor de las *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo*, pero esta posibilidad no se deduce de la formalidad ni del tema serio de las cartas,

---

17 “La conferencia de anoche. Florencio Sánchez en el Ateneo”. *El Día*, Montevideo, n.º 8739, 11 de junio de 1908, p. 1.

18 L. S. [Luciano Stein, seudónimo de Florencio Sánchez] «Diálogos de actualidad». *Tribuna Libertaria*, 16 de diciembre de 1900, p. 1; “Al pasar”. L. S. [Luciano Stein, seudónimo de Florencio Sánchez] *Tribuna Libertaria*, 1º de enero de 1901, p. 2. L. S. [Luciano Stein, seudónimo de Florencio Sánchez]. “Derecho y poder”. *La Protesta*, 9 de octubre de 1904, p. 4.

En otra investigación he propuesto que el texto titulado “Monólogo” fue escrito por Florencio Sánchez, hipótesis surgida de la similitud retórica de otros textos breves del incipiente dramaturgo que entonces colaborara en el periódico montevideano *Tribuna Libertaria* (“Monólogo”. *Tribuna Libertaria*, 2ª quincena de julio de 1900, p. 2).

19 En noviembre de 1898 *La Protesta Humana* informó haber recibido un ejemplar del periódico *El Teléfono*, de Mercedes, Uruguay, dirigido hasta unas semanas antes por Florencio Sánchez; en setiembre de 1900 anunció la edición del semanario *El Sol* con “notables trabajos de nuestros compañeros Mirbeau, Ghirardo, Basterra, Sánchez, Ezcurra...”; el 5 de enero de 1901 informó sobre la discusión sobre la proyectada Casa del Pueblo a fundarse en Montevideo en una asamblea en la que participó Florencio Sánchez y el 12 de enero del mismo año informó de una disertación del activista ácrata en el Centro Internacional de Estudios Sociales (*La Protesta Humana*, «Nuevas publicaciones recibidas», 6 de noviembre de 1898, p. 3, “El Sol”, 30 de setiembre de 1900, p. 4; “Casa del pueblo”, “Exterior”, 5 de enero y 12 de enero de 1901, pp. 3 y 4 respectivamente).

tonalidad de la que estaría ajeno Florencio Sánchez, porque el refundador del teatro rioplatense sabía tratar temas político-partidarios y teñirlos de formalismo y seriedad.

### Un solo partido anárquico sin adjetivos

El autor de estas *Cartas de Nadie a Todo-el-mundo* recomienda crear “un solo partido anárquico sin adjetivos”, retomando la reflexión difundida una década antes por el propagandista español Fernando Tárreda del Mármol (2022) cuando abogó por un “anarquismo sin adjetivos” y, quizás, en la línea del antecedente del Partido Socialista Revolucionario Anárquico fundado por Errico Malatesta en 1891 en Suiza. Y abraza la opción organizacionista de los anarquismos rioplatenses del *Novecientos*, cuestionada entonces por los anarcoindividualistas refugiados en los periódicos *El Rebelde* y en *El Perseguido*, de Buenos Aires, y en *El Derecho a la Vida*, de Montevideo.

El pasaje de *Cartas de Nadie...* sobre formar “un solo partido anárquico sin adjetivos” mantiene un puente de fundamentación común con el escrito por Tárreda del Mármol diez años antes. Dice Nadie, en “Los principios fundamentales”:

Y si son estos los principios fundamentales admitidos como resumen del estudio sociológico actual, ¿por qué no formar ya un solo partido anárquico sin adjetivos, como se adoptó así por la inmensa mayoría de nuestros compañeros españoles, que sólo enarbolan la bandera de la anarquía, matando divisiones y antagonismos improcedentes, engrosando las filas revolucionarias, siendo un hecho la fraternidad de todos los anarquistas, dirigiendo los esfuerzos a donde deben dirigirse, todo lo cual significa una gran táctica actual, una mejor garantía de fraternidad presente y futura y una mayor fuerza revolucionaria? (En *La Protesta Humana*, 8 de julio de 1900, p. 2)

Había dicho Tárreda del Mármol, en su carta enviada al periódico francés *La Revolté*, en agosto de 1890:

De lo expresado procede nuestra táctica. Somos anarquistas y predicamos la Anarquía sin adjetivos. La Anarquía es un axioma y la cuestión económica algo secundario. Se nos dirá que es por la cuestión económica que la Anarquía es una verdad; pero nosotros creemos que ser anarquista significa ser enemigo de toda autoridad e imposición, y por consecuencia, sea cual sea el sistema que se preconice, es por considerarlo la mejor defensa de la Anarquía, no deseando imponerlo a quienes no lo aceptan. (2022)

Uno de los interlocutores en este debate sobre la constitución de un partido anárquico había sido el periódico *El Perseguido*, órgano comunista-anárquico antisindical y antiorganizacionista.<sup>20</sup> En 1892 se encargaron de desmarcar la línea editorial del periódico de las iniciativas que ya se difundían en Europa, recién mencionadas, y a las que se encarga de refutar. Estimaron “contraproducente” la formación de un partido anárquico, rechazaron las organizaciones —“ambiente de corrupción”, “prostíbulos electorales”— porque “no han servido a otra cosa que para atrofiar las inteligencias y corromper a las masas”; se pronunciaron a favor de la libre iniciativa y de los grupos de afinidad. De esta manera, afirma *El Perseguido*, será posible “la libertad absoluta del individuo” y en consecuencia, “la emancipación de todos los humanos”. También, sus redactores fundamentaron los actos violentos contra la burguesía, “causa de nuestros martirios, de nuestra lenta muerte”. Estos asuntos —la libertad, la emancipación social, la propaganda por el hecho en su faz violenta— serán centro del debate anarquista durante años.<sup>21</sup> Claro que el interlocutor real o ficcional inmediato de *Cartas de Nadie...*, no

---

20 *El Perseguido* fue el primer periódico anarquista en lograr una existencia prolongada y un respetable tiraje en Argentina, impulsado por Rafael Roca, Baldomero Salbans, Manuel Reguera, José Reguera y Orsini Bertani, entre otros (Domínguez Rubio, 2018, p. 253).

21 “Partidos anárquicos”. *El Perseguido*, 10 de julio de 1892, p. 1; “Partidos y organización anárquica”, *El Perseguido*, 24 de julio de 1892, p. 1; “Organizaciones y huelgas”, *El Perseguido*, 27 de enero de 1895, pp.1-2; “Organizaciones y huelgas II”, *El Perseguido*, 10 de febrero de 1895, p. 2; “La verdad y la organización”, *El Perseguido*, 11 de julio de 1895, p. 2, “Los hechos

es el autor de estos artículos de *El Perseguido*, escritos ocho o cinco años antes, pero sí los grupos que sostuvieron esta potente corriente del pensamiento anárquico, entre ellos los editores de *El Rebelde* (1898-1903) o de *El Derecho a la Vida*. En este último periódico el grupo editor defendió la propaganda por los hechos y refutó la organización: “Consideramos no solo anti-anarquista la organización sino contraproducente en sumo grado”; “La organización va bien para los partidos políticos que lo único que desean tener son borregos que los acompañen a las urnas”; “No puede existir el principio de libertad dentro de la organización”, se pronunció a favor de la “libre asociación de fuerzas físicas y morales”, asociacionismo que defendió en distintos ejemplos de la vida social y económica y difundió un manual para confeccionar dinamita, en clara elección en favor del atentado.<sup>22</sup>

Por su parte *El Rebelde*, “periódico anarquista” como reza su epígrafe, sostuvo una prédica favorable a los actos de violencia contra instituciones y gobernantes, en defensa y venganza por engendrar los privilegios de las minorías a costa del sacrificio de la inmensa mayoría de los pueblos.<sup>23</sup>

Su posición en favor del individualismo y su cuestionamiento a la organización asoma como una actitud militante. En estos temas participó de las polémicas mantenidas con redactores de *La Protesta Humana*, *L’Avennir* y otros periódicos (en especial con Félix Basterra, Pellico, Francisco Berri y Pascual Guaglianone),<sup>24</sup> y contó con la colaboración de escritores relevantes como Jean Grave.<sup>25</sup>

Estos temas serían afectados luego del ajusticiamiento de Humberto I, rey de Italia, a manos del narquista Gaetano Bresci, el 29 de julio de 1900. Si bien la cuarta y última *Carta de Nadie a Todo-el-mundo* es del 5 de agosto, es muy probable que ya estuviera escrita y decidida su publicación y, también, que la redacción de *La Protesta Humana* hubiera decidido, enseguida, dejar en suspenso su posible continuidad.<sup>26</sup>

Los debates incluyeron la idea de instrumentar un partido o una entidad nucleante en los anarquismos. En febrero de 1901, *El Rebelde* refutó esta propuesta y para hacerlo editó tres notas de Jean Grave. En la primera, diferencia la condición partidaria de quienes expresan ideas comunes del partido en referencia a la estructura y la organicidad propias de las experiencias liberales:

Personalmente no tengo contra la designación de partido repulsión acentuada. Si bajo esta palabra quiere designarse solamente una categoría de individuos que teniendo un fondo de ideas comunes, tienen por este hecho cierta solidaridad efectiva y moral contra su enemigo, la sociedad burguesa, yo acepto el epíteto de Partido Anarquista. Pero si se me habla de un grupo encargado de representar las ideas del partido, declaro que por mi parte rechazo esta manera de ver las cosas, puesto que en un grupo, por pequeño que sea, tiene que existir necesariamente

---

5 individuales (a los timoratos)”, *El Perseguido*, 31 de enero de 1897, p. 1. Cf. también “Organizaciones y huelgas III”,

*El Perseguido*, 13 de marzo de 1895, p. 2.

22 “De la propaganda por los hechos”. *El Derecho a la Vida*, enero de 1897, p. 2; Un rebelde. “Tribuna libre. La organización”, *El Derecho a la Vida*, abril de 1897, p. 3; Libertario. “Organización y comunismo”, *El Derecho a la Vida*, 2 de diciembre de 1898, p. 1 y “Despertemos y mano a la obra”, *El Derecho a la Vida*, abril de 1897, p. 3. En este punto de la investigación no he podido acceder a la colección de *El Rebelde* donde, insisto, es probable que existan artículos en debate con las reflexiones de la *Cartas de Nadie...*

23 Delafranca. “¿Contra violentiam... ratio?”, en *El Rebelde*, 2 de abril de 1899, p. 1.

24 “Ciclón organizador”, *El Rebelde*, 9 de diciembre de 1900, pp. 1-2; La Redacción. “Ciclón organizador”, *El Rebelde*, 14 de diciembre de 1900, pp. 1-2; J. Requena, J. García, E. Suinjuan y M. Reguera. “Defendiéndonos”, *El Rebelde*, 30 de diciembre de 1900, p. 2; “Contestando a Pellico” y “Puntualizando”, *El Rebelde*, 7 de abril de 1901, pp. 2 y 3.

25 J. Grave. “Individualismo. Solidaridad I”, “Individualismo. Solidaridad II”, “Individualismo. Solidaridad III”, *El Rebelde*, 12 de noviembre y 21 de diciembre de 1899, p. 2 y pp. 2-3; 7 de enero de 1900, pp. 2-3; “La propaganda por el hecho”, 29 de julio de 1900, p. 1.

26 Los debates sobre los regicidios y los atentados con bombas y dinamita cobraron auge luego del congreso anarquista de Londres (1881), de la fundamentación de la llamada propaganda por el hecho —expresión referida a una concepción filosófica y no solo a los actos violentos— y, en especial, de la serie de atentados ocurridos en Francia entre 1890 y 1894, al frustrado atentado contra el Presidente argentino, Julio A. Roca (1891), entre otros hechos de clara incidencia regional e internacional a pesar de su evidente manipulación propagandística (Eisenzweig, 2004: 21-42).



siempre diferencia en las ideas, entre los individuos que lo componen. (“Organización, iniciativa, cohesión”, *El Rebelde*, 16 de febrero de 1901, pp. 1-2)<sup>27</sup>

Si nos concentramos en este aspecto, la inserción de las cartas en la polémica rioplatense entre anarcoindividualistas y organizacionistas, entonces podemos pensar en José Prat como su autor.

El propagandista español había recalado en Buenos Aires entre 1897 y 1898 y escribía con asiduidad en *La Protesta Humana* con su firma y con el seudónimo Urania. Fue expulsado de Buenos Aires pero continuó enviando colaboraciones desde el exterior.

En sus escritos, Prat utiliza la ironía y el sarcasmo para tamizar un razonamiento sostenido con el que fundamenta sus ideas anarquistas pero, a diferencia de Sánchez y de otros anarquistas rioplatenses, su castellano está salpicado de expresiones propias del español castizo —“decidme”: imperativo del verbo decir con el pronombre enclítico “me”, aún no abandonado pero en franco desuso entre hablantes rioplatenses hacia 1900—. Si bien defiende el progreso, la organización, la unidad y “la fuerza revolucionaria del partido anarquista” tal como lo hace el autor de las *Cartas de Nadie...* se trata, con mayor claridad en este caso, de una expresión genérica al universo anarquista de individuos y agrupamientos y no a la constitución de una estructura partidaria. A su vez, en sus artículos hay numerosas citas a Kropotkin, Ibsen y Guyau, también refranes de la cultura ibérica, cariz del que carecen aquellas cartas.<sup>28</sup>

También es posible que Eduardo Gilimón, Alberto Ghiraldo, en fin, Félix Basterra u otros redactores de *La Protesta Humana* hubieran escrito estas *Cartas de Nadie*. Todos estos varones —no hay mujeres en la redacción de *La Protesta*, aún—, compartían las ideas allí expuestas pero hay aristas que chirrían con el pensamiento que adoptarían algunos de estos activistas respecto a temas allí abordados de manera lateral. Así por ejemplo, la defensa de las organizaciones obreras serán cuestionadas por Gilimón hacia 1905 cuando enfatice la propaganda anarquista en el movimiento obrero. El autor de las cartas reconoce que estas organizaciones deben superarse gracias a la constitución de “agrupaciones de convencidos”, es decir, de anarquistas, pero al mismo tiempo remarca el escenario unificante que no termina de detallar (“Táctica”, en *La Protesta Humana*, 5 de agosto de 1900, p. 2).

Antoni Pellicer Paraire, el escritor catalán de residencia en Buenos Aires, publicó en 1900 en *La Protesta Humana* una serie de 12 artículos en defensa de la organización obrera, debatió sobre la organización y la antiorganización, pero su escritura se distancia de las *Cartas de Nadie...* y, además, sus notas fueron publicadas casi en simultáneo con estas misivas, de manera que resulta poco probable que multiplicara sus esfuerzos en elaborar textos tan discordantes en un mismo período en el mismo periódico.<sup>29</sup> Algo parecido, sin tanta producción pero con una intervención directa sobre el tema, hizo Félix Basterra (“Organización y antiorganización”, en *La Protesta Humana*, 1.º de diciembre de 1900, pp. 1-2).

---

27 El tema había comenzado en la edición del 2 de febrero de 1901 y continuará en notas con el mismo título y sin firma hasta la publicada en la edición del 18 de marzo de 1901 con la firma J. Grave.

28 “Dejen a Cristo abofetado” (José Prat. “Odio irreflexivo”. *La Protesta Humana*, 17 de octubre de 1897, p. 1); “Por el mango tienen la sartén” (Urania, «Buena elección», *La Protesta Humana*, 31 de octubre de 1897, p. 1); “Al asno muerto la cebada al rabo” (Urania. “Regias pasiones tardías”. *La Protesta Humana*, 14 de noviembre de 1897, p. 1); “El gobierno es un lobo que para vivir necesita muchos corderos” (Urania “Instantánea”. Urania. *La Protesta Humana*, 19 de diciembre de 1897, p. 2); “Para actuar de tales en su serrallo” (Urania. “Instantánea”, *La Protesta Humana*, 26 de diciembre de 1897, p. 2); “A Dios rogando y con el mazo dando” (Urania. “¿...?”, *La Protesta Humana*, 2 de enero de 1898, p. 2); “Miel sobre hojuelas” (Urania. “¿...?”, *La Protesta Humana*, 2 de enero de 1898, p. 2); “Nuestra fe en el progreso” (Prat. “Asesinos”, *La Protesta Humana*, 19 de diciembre de 1897, p. 2); “Hay que unirse. ¿Nos uniremos al fin y al cabo?” (“Buena elección”. Urania. *La Protesta Humana*, 31 de octubre de 1897, p. 1); “La fuerza revolucionaria del partido anarquista” (“Odio irreflexivo”. *La Protesta Humana*, 17 de octubre de 1897, p. 1).

29 Pellico. “Organización obrera. Régimen societario”, *La Protesta Humana*, 1.º de diciembre de 1900, p. 2; “Organización obrera. El libre pacto”, *La Protesta Humana*, 8 de diciembre de 1900, pp. 2-3; “Organización obrera”, *La Protesta Humana*, 5 de enero de 1901, p. 3, entre otros de una serie de 12 artículos.

En general, es difícil imaginar a propagandistas destacados, partícipes de conferencias y oratorias, lanzando desde la mitad de una carta anónima asumida por un emisor con irónico seudónimo la iniciativa de formar un partido, unión, organización o coordinación anárquica tal como había propuesto Tarrida del Mármol diez años antes, sin siquiera mencionar a este reconocido escritor y periodista. Asumo que esta negligencia intelectual podía caber mejor en el joven Florencio Sánchez, entonces de 25 años y casi desconocido en filas anarquistas, que en José Prat o en Alberto Ghirardo, ya reconocidos en el ámbito local e internacional.

No se trataba, además, de una idea original sino de sumarse a las propuestas organizacionistas que desde hacía años eran debatidas en los ámbitos anarquistas, pero esta irrupción exigía de todas formas una presentación de otra índole en boca de un propagandista destacado. Por eso resulta difícil imaginar a Ghirardo o a Prat como autores de esta iniciativa.

Estos propagandistas escribían notas políticas en la primera plana del periódico, firmaban con nombre y apellido, eventualmente utilizaban un seudónimo, manejaban citas y pensamientos teóricos doctrinarios, debatían sobre política de manera directa. No escribían cartas anónimas para debatir con un amigo individualista, para desacreditarlo con golpes bajos apelando a una supuesta inestabilidad psicológica.

Un activista joven como Florencio Sánchez, ávido por sumar galones a su recién instalado puesto de libertario intelectual y dejar atrás un pasado nacionalista poco redituable, alguien que sí podía sumarse al envión organizacionista en crecimiento sin mayores etiquetas ni recaudos, podía lanzar una propuesta con este desparpajo.

Ese joven era en 1900 casi desconocido en el mundo literario: no tenía obra dramática estrenada en las tablas, no tenía folletos ni libros propios.<sup>30</sup> Su trayectoria como escritor se reducía a su pasaje por periódicos del Uruguay como *La Voz del Pueblo* (1891-1892), de Minas; *El Siglo* (1894), *La Razón* (1894 y 1898) y *El Nacional* (1895), de Montevideo, *El Combate* (1897), en el campamento del Ejército nacionalista asentado en el departamento de Rivera, *El Teléfono* (Mercedes, 1898), de Mercedes, y en Argentina en *La República* (1898), de Rosario (Vidal, 2010, p. 11). Quizás por este motivo sus cartas no provocaron comentarios, réplicas ni polémicas al menos en las páginas de los periódicos que he podido relevar.

Resulta obvio que esta investigación continuará. Por ahora, esta es mi lectura: en estas cuatro cartas sobre anarquismo de Nadie dirigidas a Todo-el-mundo leo a Florencio Sánchez. Lo confieso con serena responsabilidad. No soy otro guapo oriental como los interpelados por nuestro dramaturgo hace un siglo, pero tampoco un flojo. Peco, en todo caso, de frágil entusiasta, acaso de iluso. Por eso leo a Florencio en esas líneas. Que mi ilusión no sea solo una carta fugaz. Que no afloje.

## Referencias bibliográficas

### Crítica

BARTHES, ROLAND. “Prefacio”. *Ensayos críticos*, 1963, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 9-21.

BOUVET, NORA ESPERANZA, *La escritura epistolar*. Buenos Aires, Eudeba, 2006.

CICERÓN, “M. T. C. a C. Curion”, *Epístolas familiares*, Tomo primero, Libro Segundo [circa siglo I a. C.], Valladolid, Santarén, 1941, pp. 125 y 127.

CORNAGO, ÓSCAR, “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”, *Telón de fondo*, N°1, Buenos Aires, agosto de 2005, pp. 1-13. [en línea] [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org).

---

30 Para 1900 solo había publicado el “drama-joco-serio-mímico-cómico-burlesco” *Los soplados* en el periódico *La Voz del Pueblo* de la ciudad de Minas (“Los soplados”, *La Voz del Pueblo*, Minas, N.º 171, 15 de agosto de 1891, p. 1). Algunos investigadores informan que en 1897 había ganado con su sainete social *¡Ladrones!* el concurso de dramaturgia organizado por el Centro Internacional de Estudios Sociales (CIES) de Montevideo, pero no aportan datos sobre ese evento. Sus obras *Puertas adentro* y *¡Ladrones!*, fueron representadas desde 1901 en el CIES.

- CORTI, DORA, *Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1937.
- DI PAULA, TABARÉ J., “Textos inéditos de Florencio Sánchez”, *Marcha*, N.º 23, Montevideo, 21 de julio de 1958, p. 22.
- DOMÍNGUEZ RUBIO, LUCAS, *El anarquismo argentino. Bibliografía, hemerografía y fondos de archivo*, Buenos Aires, Libros de Anarres, 2018.
- DUBATTI, JORGE, “Otro concepto de dramaturgia”. *Agenda Cultura*, N.º 158, Universidad de Antioquia, septiembre 2009, pp. 1-10. [en línea] <file:///C:/Users/Daniel/Downloads/admmaterf.+158.Otro+concepto+de+dramaturgia-1.pdf> [Consulta, 15-3-2025]
- DUBATTI, JORGE, *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel, 2010.
- DUBATTI, JORGE, “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista colombiana de las artes escénicas*, N.º 9, enero-diciembre 2015, pp. 44-45.
- EISENZWEIG, URI, *Ficciones del anarquismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- FERNÁNDEZ PELAYO, HIPÓLITO, *Estilística. Estilo: figuras estilísticas, tropos* [1972], 3.ª ed., Madrid, José Porrúa Turanzas, 1984.
- GILIMÓN, EDUARDO, “Un anarquista en Buenos Aires (1890-1910)”. *La Historia Popular*, vol. 71., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, EVA, *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910). Con el texto inédito ¡Ladrones! (1897) de Florencio Sánchez*, Ottawa, Giol Books, 1996.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, EVA, “La utopía contrariada (Florencio Sánchez)”, *Imagen*, Año 4, N.º 4 Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, abril 2004, pp. 47-70.
- GONZÁLEZ PACHECO, RODOLFO, *Un proletario. Florencio Sánchez, periodista, dramaturgo y trabajador manual*, Buenos Aires, Teatro del Pueblo, 1935.
- JITRIK, NOÉ, “Nuevamente Florencio Sánchez. Una mirada”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 53-74.
- KOWZAN, TADEUZS, “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en Adorno, Theodor et. al. *El teatro y su crisis actual* [1979], Caracas, Monte Ávila, 1992, pp. 25-51.
- LOCKHART, WASHINGTON, “Florencio Sánchez en Mercedes”. *Asir*, N.º 3, diciembre 1950 – enero de 1951, pp. 19-20
- LOCKHART, WASHINGTON, “Florencio Sánchez en Mercedes”. *Cuadernos de Mercedes*, N.º 3 septiembre-diciembre de 1963, pp. 5-19; N.º 4, setiembre 1964, pp. 32-39; N.º 6, junio 1965, pp. 3-16.
- MARTÍNEZ CUTIÑO, VICENTE, “Prólogo”, *Florencio Sánchez. Teatro Completo*, Buenos Aires, Librería “El Ateneo”, 1951, pp. 5-17.
- MORTARA, GARAVELLI, BICE, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1988.
- MUÑOZ, PASCUAL Y PABLO SUÁREZ, *La vida anárquica de Florencio Sánchez*, Montevideo, La Turba, 2010.
- PAVIS, PATRICE, *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética, semiología* [1980], 1ra reimpresión, Barcelona, Paidós, 1990.
- RAMA, ÁNGEL, “Florencio nos juzga”, *Marcha*, año XXIV, N.º 1.116, 20 de julio de 1962, p. 30.
- REAL DE AZÚA, CARLOS, *Ambiente espiritual del Novecientos*, Montevideo, 1950, pp. 3-23.
- RELA, WALTER, “Prólogo”. *Florencio Sánchez. Teatro*, Tomo I, Montevideo, Biblioteca Artigas, vol. 121, 1967.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, “El Caudillaje criminal en Sud América”, “Cartas de un flojo”, “La nena y el juez”, “Las señoras de P. y X.”, “Pedro y Juan” y “El nuevo afiche”. En *El Caudillaje criminal en Sud América*. Montevideo, Maximino García, 1914.
- SPITZER, LEO, *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1945.
- TÁRRIDA DEL MÁRMOL, FERNANDO, “Carta de Fernando Tárrida del Mármol a La Révolte”, traducción de Vladimiro Muñoz, 1890. [en línea] <https://www.panarchy.org/tarrida/anarquia.html>, 2022 [Consulta, 20-3-2025]
- VERÓN, ELISEO, “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”, en AA.VV. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, 1987, pp. 82-85.
- VIDAL, DANIEL, *Florencio Sánchez y el anarquismo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental-Biblioteca Nacional-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar), 2010.

VIERA, MARCELINO, *Modernidad sublimada*. Madrid, Iberoamericana, 2019.

VIÑAS, DAVID, *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Álvarez editor, 1964.

## Fuentes

*Derecho a la Vida, El*. Montevideo. 1.<sup>a</sup> ép., años I-V, n.<sup>os</sup> 1-35, 16 set. 1893-abr. 1897; 2.<sup>a</sup> ép., años VI-VII, n.<sup>os</sup> 1-17, 2 dic.1898-ago. 1900.

*Día, El*. Montevideo, 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> época, años VIII-XXIV, n.<sup>os</sup> 2.167-9.308, 2 ene. 1897 - 7 jul. 1914.

Gori, P. (s/f). *Primero de Mayo. Boceto dramático en un acto con prólogo e himno coral*. Buenos Aires: B. Fueyo, editor.

*Perseguido, El*. Buenos Aires. Año I, n.<sup>os</sup> 1-102, 18 ene. 1890-31 ene. 1897.

*Proteo*. Buenos Aires. Año I, n.<sup>os</sup> 6-9, 16 set.-7 oct. 1916.

*Protesta Humana, La y Protesta, La*. Buenos Aires. Años I-X, n.<sup>os</sup> 1-795, 13 jun. 1897-1.<sup>o</sup> ago. 1906; Año XIII, n.<sup>os</sup> 1.799-1.884, 16 ene.-4 may. 1910; Año XVIII, n.<sup>os</sup> 2.127-2.282, 1.<sup>o</sup> ene.- 7 jul. 1914.

*Rebelde, El*. Buenos Aires. Años I-III, n.<sup>os</sup> 11-61, 2 abr.-5 may. 1901.

*Sol, El*. Buenos Aires. Años II-III, n.<sup>os</sup> 34-94, 1.<sup>o</sup> may. 1899-24 set. 1900; Años II-V, n.<sup>os</sup> 97-174, 16 oct. 1900-15 jul. 1903.

*Teléfono, El*. Mercedes (Uruguay). Años IV-VIII, n.<sup>os</sup> 1.030-1.169, 15 ene.-29 de nov. 1898.

*Tribuna Libertaria*. Montevideo. Años I-III, n.<sup>os</sup> 1-39, 29 abr. 1900-6 jul. 1902; 2.<sup>a</sup> ép., n.<sup>os</sup> 1-10, 19. may. 1907-1.<sup>o</sup> may. 1909.

# DELITOS Y DELINCUENTES: LOS SAINETES DE FLORENCIO SÁNCHEZ A LA LUZ DE LA CRÓNICA POLICIAL

Yanina Vidal  
Academia Nacional de Letras, Uruguay  
[yaninavidalm@gmail.com](mailto:yaninavidalm@gmail.com)

La biografía de Sánchez ha tenido un recorrido que va desde sus desplazamientos: por el territorio uruguayo hasta el argentino; su cercanía con el Partido Nacional y más tarde con el anarquismo; diferentes oficios que lo llevaron a la prensa satírica, la crónica policial, la traducción de noticias internacionales, y también su pasaje por la Oficina de Antropometría de la Plata, actualmente Museo Policial.

Puede tomarse cada una de estas experiencias como una parte influyente de su escritura. Un ejemplo de ello es la redacción de las notas de Jack para el periódico minuano *La voz del pueblo* (1891) y posteriormente la escritura de un periódico manuscrito titulado *El Combate* (1897), ambos con una proyección política afiliada al tradicional Partido Nacional. Sin embargo, cabe preguntarnos dónde queda su experiencia de la criminalística y su posterior acercamiento a la crónica policial: ¿existe una influencia de esta escritura en su producto literario?

Podríamos decir que en el teatro, sobre todo en los sainetes, es donde Sánchez despliega su experiencia y conocimiento de estas áreas más cercanas al estudio del delito y del delincuente. Más allá de que podamos encontrar una escenificación del arrabal, de la nocturnidad urbana rioplatense y distintos tipos de delitos, es importante resaltar que su foco está en el delincuente. No desde un discurso científico sino con la finalidad de explicar que tal sujeto no nace así, sino que deviene delincuente por el contexto socioeconómico y familiar. Varios de sus sainetes funcionan como un teatro de tesis, donde pretende probar esto, además de establecer una justicia escénica como afrenta a la injusticia social.

Esta conferencia es un extracto de un trabajo que propone investigar el modo en que el delito se integra como tema en la producción del escritor uruguayo Florencio Sánchez, entre 1894 y 1908. Para ello se analizará el corpus propuesto desde una perspectiva que articule el análisis textual, la reflexión teórica, la contextualización histórico-cultural y el archivo del Museo Policial de la Plata (ex sede de la Oficina de Identificación y Antropometría), con el propósito de precisar las formas, los tipos y las funciones del delito en dicho período y determinar cómo esto se ve reflejado en la literatura rioplatense.

## Sánchez y su cercanía con la ciencia

En 1891 se inauguró en la ciudad de La Plata, Buenos Aires, la Oficina de Antropometría, dirigida por Juan Vucetich. Debido a cuestiones presupuestales, este departamento solo se mantuvo durante dos años, pero con grandes avances en las ciencias policiales. La más importante fue la del uso de la dactiloscopia como medio de identificación. La sistematización del método colocó a Argentina en un faro de la ciencia latinoamericana y se consolidó denostando otras metodologías que se utilizaban en ese momento como el bertillonaje.

En 1892 Florencio Sánchez llegó a La Plata para trabajar en esta oficina hasta su posterior clausura. Así dan cuenta de ello los biógrafos que se acercaron a su figura, tanto en Argentina como en Uruguay, quienes dieron cuenta de su actividad periodística y su formación en criminalística.

Anastasia Detoca (2003), en su investigación titulada *Florencio Sánchez: estética e ideología*, determina que el paso de Sánchez por La Plata y su experiencia trabajando con el antropólogo Juan Vucetich<sup>1</sup> en la

---

<sup>1</sup> Juan Vucetich (1858-1925), de origen croata, se radicó en La Plata y en 1888 ingresó en la Policía de la Provincia de Buenos Aires. En 1891 creó la Oficina de Identificación Antropométrica y luego dirigió el Centro de Dactiloscopia. En 1905 su sistema dactiloscópico se incorporó a la Policía de la Capital. En 1907 la Academia de Ciencias de París manifestó

Oficina de Identificación y Antropometría<sup>2</sup> le proveyeron una experiencia cercana al mundo del delito y que los conocimientos adquiridos en el universo del arrabal dieron forma a su escritura, en particular a la creación de personajes y elaboración de la crónica policial. Por tal motivo, el delito no solo forma parte de un elemento estético sino político y vivencial en toda su obra.

Este vínculo se considera relevante porque, tal como aduce esta autora, el contacto con el mundo del delito influyó de manera notoria la obra del autor, dada su labor como cronista policial y su experiencia en la Oficina de Identificación y Antropometría, y esa influencia no ha sido aún indagada. Durante esos años, el estudio de la figura del delincuente fue atravesado por la criminología positivista y “se fue incorporando, en diferentes grados, la existencia de un tipo de criminal que desde el ámbito académico y judicial comenzó a trasladarse en versión propia a la prensa, que luego la vulgarizó” (Fessler, 2012, p. 59). En este sentido, los sainetes no cumplen una función divulgadora del discurso vulgarizador del delincuente sino que lo invierten. No tienen la función de señalar sino de interpelar los modos en que el sujeto se introduce al mundo del delito.

Es durante el último decenio del siglo XIX —cuando Sánchez trabaja en la Oficina de Investigación y Antropometría de La Plata y surgen las primeras innovaciones científicas vinculadas a la dactiloscopia— y comienzos del siglo XX cuando el dramaturgo estrena algunos de los sainetes que atraviesan el tema e imparte la conferencia titulada *El caudillaje criminal en Sudamérica* (1903).

Esto lo menciona uno de sus biógrafos, Nicasio Perera San Martín (2010), cuando señala que Sánchez hacía estas crónicas dialogadas. Y es en la dramaturgia donde se fusionan estos elementos, dando lugar así no solo al teatro moderno en el Río de la Plata sino que además demuestra, en la ficción, preocupaciones sociales en las que el destino de los marginados, inmigrantes y mujeres pobres es la delincuencia.

En ese entonces, los cronistas hacían un seguimiento de cada caso y tenían una activa participación en la investigación (Fessler, 2012, p. 80). Se entiende que Sánchez, al haber tenido una formación centrada en la ciencia, incorporó estos elementos a su escritura periodística, lo que lo destaca respecto a otros cronistas de ese momento. A partir de este punto, esta investigación abordará los temas que traspasan las crónicas para convertirse en ficción.

Además, los sainetes se vinculan estrechamente con la vida urbana del arrabal bonaerense y montevideano y con los conflictos propios de ciudades portuarias, donde no solo están los personajes típicos de los lugares, sino también los inmigrantes y quienes están de paso. Es importante aclarar que estos espacios son los que están más expuestos al mundo del crimen, y son los que el dramaturgo elige como escenarios.

Por ejemplo, en *La Tigra* (estrenada en 1907), Sánchez muestra el peligro al que se ven expuestas las mujeres que trabajan en el cafetín. Un ejemplo de ello son los *cafishos* y estafadores que merodean en la noche para aprovecharse de las trabajadoras y del público que concurre a estos lugares. En el sainete, el hurto y la estafa son los delitos que marcan la atmósfera de la obra, creando un entorno proclive a la aparición de delitos que muchas veces fueron cubiertos por el dramaturgo en la prensa.

Al igual que el anterior, *Marta Gruni* (1908) también es un sainete protagonizado por una mujer. Este elemento modernizó el teatro de Sánchez, ya que las mujeres no solo se convirtieron en protagonistas, sino que a partir de ese entonces comenzaron a ser el eje de un teatro que apostaba a la representación de problemáticas políticas y sociales, priorizándolas ante las sentimentales. Marta es una asesina, y a

---

públicamente el uso de esta metodología de investigación, dándole un papel protagónico a la ciencia latinoamericana.

<sup>2</sup> Fundada por Vucetich el 1 de septiembre de 1891, la Oficina de Identificación y Antropometría de La Plata fue la segunda oficina a nivel mundial en dedicarse a los estudios de la identificación de delincuentes. Instituyó dos métodos: el antropométrico y el iconofalangométrico, que más tarde se conocerá como *dactiloscopia*.

instancias de su delito se aleja de la visión resguardada y sumisa que se le otorga a su género en las literaturas de comienzos del siglo XX.

Otro ejemplo es *El caudillaje criminal en Sudamérica* (1903). En este texto, Sánchez aplica fundamentos de la psicología y del perfil de un criminal para determinar que entre un caudillo y un delincuente hay una línea prácticamente invisible de separación. De este modo, no solo habla del delincuente, sino de una forma de gobernar que estanca la evolución de una sociedad.

En estas obras, así como en la forma breve del sainete, es donde puede verse esta trasposición del mundo del delito a la teatralidad. En el caso de Sánchez estamos ante la construcción temática que trasvasa tanto a la crónica policial como a la dramaturgia. En este sentido, la legalidad está en la ficción no como un hecho estético sino político y científico. Estos personajes, estas historias y estos conflictos son parte de una inquietud colectiva, pero además de una curiosidad que entable un conexión con la ciencia, la prensa y el teatro.

### **El delito y la teatralidad: fundación y defensa**

En *El cuerpo del delito: un manual*, Josefina Ludmer (2011) plantea “desde el comienzo mismo de la literatura, el delito aparece como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye” (p. 16). Si el delito es instrumento que emerge desde el comienzo, puede pensarse que las literaturas fundacionales<sup>3</sup> articulan desde su génesis el lazo con este concepto. De hecho, no solo a lo que consideramos fundacional sino también a aquellas expresiones literarias que emergen o, como plantea la misma autora, se encuentran en estado de emergencia.<sup>4</sup> Si se tiene en cuenta a Florencio Sánchez como uno de los iniciadores del teatro moderno, entonces es posible articular las nociones de *fundación* y de *emergencia* como parte de una apertura hacia otra forma de construir el género dramático, así como también la de *delito*. Desde el teatro, el delito permite mostrar, por un lado, un estado de la cultura y, por otro, la forma en que se articulan delito y literatura, ya que “con el delito se construyen conciencias culpables y fábulas de fundación y de identidad cultural” (Ludmer, 2011, p. 18).

El teatro de Florencio Sánchez tiene en sus sainetes una base en diferentes tipos de delitos que permiten establecer la conexión entre delito y fundación. Al respecto, afirma Ludmer:

En las ficciones literarias, el delito podría leerse como una constelación que articula delincuente y víctima... Y según cómo se represente literariamente la constelación del delincuente, la víctima, la justicia y la verdad, el delito como línea de demarcación o frontera puede funcionar en el interior de una cultura o literatura nacional. Puede servir para dividir ciertos tiempos de esa cultura, y también puede servir para dividir en capas una cultura literaria y definir líneas o niveles. (p. 18)

Delinquentes y víctimas han sido los elementos que marcaron parte del teatro de Sánchez y dieron a sus obras una imagen más tangible de la realidad, a partir de la representación del arrabal montevideano y bonaerense. En ese sentido, y siguiendo a Ludmer, otra forma de entender la literatura nacional es a partir del estudio del delincuente en la ficción, lo que permite comprender la evolución de la literatura y la entrada a la concepción moderna del teatro.

---

<sup>3</sup> Se entiende por literatura fundacional a aquella que configuró un Estado nacional a partir de las letras al construir un imaginario colectivo promovido por las poéticas que se promueven en las diferentes antologías. La función de estas literaturas era acompañar un programa ideal de la nación (Achugar, 1997).

<sup>4</sup> “Emergencia es surgimiento y también necesidad urgente de uso. El momento de la emergencia del género es el momento anterior a la repetición, la variación y la convención que, precisamente, constituyen un género literario; es la ilusión de la primera vez, cuando las ideas del género no son todavía ideas recibidas” (Ludmer, 2011, p. 23).

En el mismo sentido, el crítico Noé Jitrik (1998), en su texto “Nuevamente Florencio Sánchez. Una mirada”, plantea que el dramaturgo se ubica entre lo culto y lo popular porque establece un puente entre lo tradicional y lo moderno. Asimismo, considera que dos de sus más famosos sainetes, *Canillita* (1904) y *Moneda falsa* (1907), plantean un acercamiento hacia lo reflexivo.

Si nos detenemos en los núcleos centrales de estas historias, el delito es signo. De este modo, el delito como fundación del género es un elemento que determina los intereses y temáticas del teatro moderno. Así, consideramos que la obra de Sánchez refleja un teatro fundacional moderno en la medida que, tal como indica Jitrik —tomando una opinión de Ricardo Rojas—, se debe “acoger a Sánchez como el dramaturgo nacional que nos estaba faltando” (p. 12). Esto es lo que lo convierte en un “clásico rioplatense”, primero por sus innovaciones temáticas y técnicas, “anticipando soluciones que, posteriormente, aplicaría Armando Discépolo” (p. 14); luego, por “las modificaciones introducidas en las opciones teatrales cultas y populares del novecientos en todos los niveles del texto” (p. 14) y, finalmente, porque “fue un precursor, puesto que significó la entrada al mundo de nuestro teatro” (p. 14).

Volviendo a la perspectiva de Ludmer (2011), entendemos que el delito actúa como parte de una normalización, mientras que su ausencia es la idealización (p. 21). Si tenemos en cuenta que la fundación de la literatura y el teatro moderno tienen como raíz estos conceptos, comprendemos que son también un espejo de los modos de disciplinamiento que el proceso de modernización muestra a través de las ficciones. En consecuencia, la literatura “muestra la relación íntima entre las prácticas hegemónicas y los discursos legales” (p. 31). Por lo tanto, podemos señalar que la dramaturgia de Sánchez se coloca en esa línea en la que “el Estado necesita de esas ficciones, no solamente para organizar las relaciones de poder, sino también para postular sus propias definiciones y alternativas” (p. 30).

Anteriormente, se indicó la relación entre delito, literatura y fundación; por tal motivo, se considera necesario establecer el nexo entre *formación criminalística*, *crónica policial* y *dramaturgia* de Sánchez, en el sentido en que determinan el proceso de modernización en el Río de la Plata. La ciencia se cruza en estas tres líneas que marcan la trayectoria del autor y lo colocan como un pionero del teatro rioplatense. Se pretende echar luz sobre los temas que las crónicas y los sainetes comparten desde la óptica refinada de la ciencia y del delincuente como sujeto social, hecho que inquietaba al autor en gran medida, ya que dio conferencias sobre el tema y estableció una relación directa entre la marginalidad social y la delincuencia tanto en “infantojuveniles”<sup>5</sup> como en mujeres pobres. En este sentido, es necesario aclarar que también arroja particularidades respecto a los delitos que tenían en vilo a los criminalistas de la época, como la falsificación de moneda y la estafa a nivel regional.

Teniendo en cuenta su pasaje formativo por la Oficina de Identificación y Antropometría de La Plata, así como su posterior vínculo con la crónica policial y la escritura ensayística sobre el delincuente, parte de su obra se inscribe en un proceso fundamental a partir de la influencia de la criminología positivista en el estudio del delincuente. En este sentido, en *Derecho penal y castigo en Uruguay (1878-1907)*, Fessler (2012) plantea que la criminología positivista determina un modelo de delincuente que se acrecienta a nivel académico y jurídico y se traslada a la prensa. Es a partir de este elemento que se comienza a pensar en el delito como una parte fundamental del mundo moderno, integrado muchas veces por aspectos sociales que determinaban la marginalidad y segregación social de los sujetos. A partir de 1890, la Universidad de Montevideo incorporó cursos sobre el estudio del delincuente, y poco a poco se fue desmantelando la idea del sujeto anormal tildado de “loco” o “enfermo” para dar paso a la de alguien que es resultado de la sociedad en la que vive. Dentro de esta investigación, Fessler trabaja el problema

---

<sup>5</sup> Término utilizado en la investigación consultada: *Derecho penal y castigo en Uruguay (1878-1907)*, de Daniel Fessler (2012).



de la delincuencia juvenil, tema que en ese entonces inquietaba tanto a la ciencia como a la prensa. En este sentido, vemos cómo la prensa juega un papel fundamental en la subjetividad de las personas, en la medida en que se posiciona como agente que define y difunde una noción sobre el delincuente. Otro aspecto que señala el autor es la manera como los periodistas se vinculan al proceso de investigación de un crimen o delito de relevancia popular.

En otra investigación, titulada *Delito y castigo en Uruguay (1907-1934)*, Fessler (2021) señala que durante 1878 y 1907 se desarrolló una primera modernización punitiva, la que no solo se relaciona con el delincuente y las diferentes disciplinas que lo estudian, sino también con las formas en que el discurso y, en este caso, la prensa y la literatura dirigen la mirada hacia los mismos temas e inquietudes.

Esta evolución es desarrollada por Diego Galeano (2018) en su libro *Delincuentes viajeros: estafadores, punquistas y policías en el Atlántico sudamericano* (2018), en el que aborda el estudio de delitos de la época y su repercusión a nivel regional durante fines del siglo XIX y primeras décadas del XX. Este trabajo se destaca por el estudio de dicha oficina y hace hincapié en las redes académicas e intelectuales que se gestaron en torno a ella, lo que propició el vínculo entre investigadores y cronistas a nivel regional. Este aspecto es importante debido a que hace referencia a algunos acontecimientos científicos y académicos que estimularon la construcción del diálogo y la proyección de investigaciones y debates acerca del delito. Galeano le dedica atención a la relevancia de esta oficina, a su apertura y su desarrollo, y también a los congresos de criminalística realizados en Montevideo y Buenos Aires.

Además, se acerca a las especificidades de la crónica policial como, por ejemplo, el uso del lunfardo en algunas notas y el vínculo entre la ciencia y los métodos de investigación científicos vinculados a la construcción de perfiles de los delincuentes. A su vez, destaca la influencia sobre los cronistas de autores argentinos como Eduardo Gutiérrez y Fray Mocho, ya sea en la construcción ficcional del delincuente como en su forma de escribir. Ambos escritores se caracterizan por elaborar personajes delincuentes en sus obras de narrativa y de teatro. En este sentido, es importante señalar que Sánchez no era el único en nuclear estos universos que se encontraban interconectados, sino que era algo frecuente en los escritores de finales del siglo XIX, por lo que los temas abordados eran los que inquietaban en ese entonces.

El lazo entre *delito y escritura del momento* es otro de los temas que aborda Galeano. Continuando con la relación entre delito y literatura, en su artículo “La Gioconda en Buenos Aires: prensa policial, detectivismo y lecturas del mundo a comienzos del siglo XX” (2021), aborda las prácticas de lectura, códigos y consumidores de la literatura policial, y retoma el estudio de las clases populares como consumidoras de esta literatura, así como la ficcionalización de crímenes y criminales para hacer del género policial algo masivo y popular.

La equivalencia entre realidad y ficción dentro del género policial queda en evidencia a partir del paralelismo que existió entre el delincuente y el personaje. Como se mencionó, esta clase de noticias o historias no solo cumplían la función de dirigir el temor por la inseguridad hacia un solo sujeto o espacio, sino que también contribuía con el proyecto de disciplinamiento propio de la época.

Desde otra perspectiva teórica, Josefina Ludmer (2011) propone pensar a la prensa como una tecnología que reproduce la violencia que representa Juan Moreira en sus diferentes versiones. Para esta autora, se evidencia una lucha de poderes donde la ilegalidad del matrero se encuentra de forma abrupta tanto con la legalidad como con las ficciones que reproducen masivamente la violencia en el campo. En este sentido, plantea que el gran problema de la modernización ha sido no saber qué hacer con el campo, sobre todo con su pasado, donde quedan la lengua y las costumbres, además de la violencia. Sin dudas, la prensa ha contribuido mediante el discurso a caracterizar al delincuente y también a juzgarlo, despertar la inseguridad en la sociedad y dirigir su miedo.

Daniel Vidal (2010) señala que Sánchez escribió una obra teatral, *El Clinudo*, que trata sobre un bandido uruguayo del departamento de Cerro Largo, y cuyo original nunca fue encontrado. Este dato resulta relevante porque permite establecer el vínculo entre la crónica policial y la dramaturgia, en la medida en que la figura del bandido remite a un universo narrativo propio de la prensa policial de la época.

### Moneda Falsa

En *Moneda Falsa* (1907), un falsificador, que estuvo detenido en la cárcel por primera vez a los 9 años, es acusado por falsificación de moneda y se ve envuelto en una trampa que le costará la libertad. La falsificación de moneda no da simplemente el apodo al protagonista —Moneda Falsa—, sino que retrata un delito propio de la época, a instancias del cual la policía de distintos países de la región debía coordinar para hacer el seguimiento de los delincuentes. El historiador Diego Galeano (2012) analiza este sainete y aborda la falsificación como una de las formas delictivas más frecuentes a finales del siglo XIX. En este sentido, el sainete corresponde a la producción vinculada al delito. Además, en la obra aparece un personaje llamado *Repórter*, un cronista policial que interviene en la investigación con la finalidad de obtener una primicia de gran impacto.

En *La invención del cuento del tío* (2012) el investigador analiza la estafa como un delito frecuente y de gran preocupación regional hacia finales del siglo XIX, pero esta vez lo hace a partir de las literaturas de comienzos del siglo XX. La investigación analiza la publicación y recepción de la revista *Caras y Caretas* y el sainete *Moneda Falsa* y se fundamenta, por un lado, en la popularidad que adquirió este delito en las clases populares y, por otro, en cómo la literatura y el teatro fueron móviles para hacer un tratamiento de ese tema que inquietaba a la sociedad. Para Galeano, la literatura popular se nutrió ampliamente de estos temas debido, precisamente, a la resonancia que generaban en la época.

Teniendo en cuenta estos factores, *Moneda Falsa* no solo aborda un delito de la época, que interpelaba desde lo científico e investigativo, sino que además presenta ciertas particularidades que ameritan un acercamiento. Entre estas particularidades encontramos los siguientes aspectos:

Como muchos de los sainetes, en este, nos introduce al mundo del arrabal a partir de un primer cuadro en un bar donde encontramos camareras desprotegidas y maltratadas por sus clientes, inmigrantes con énfasis en la figura del cocoliche y, por supuesto, los delincuentes. En la primera escena ya se encuentra el delito de estafa con un italiano recién llegado a Buenos Aires.

La falsificación de dinero, tuvo a comienzos del siglo XX, un lugar metafórico en la literatura, el teatro y las letras de tango. No era tanto sus fabricantes sino la mecánica de su circulación social lo que aparecía tematizado. En estas representaciones culturales, la moneda falsa irrumpe como metáfora de la ciudad moderna, escenario del engaño perpetuo, de lo simulado devenido real y del imperio de las apariencias. (Galeano, 2012, p. 226)

Además del delito, lo importante es centrarse en el protagonista, Moneda Falsa, no solo por su carácter de delincuente conocido sino por el signo trágico que implica enfrentarse nuevamente al mundo una vez conseguida la libertad después de la cárcel. Por eso, en una descripción que realiza de sí mismo, resaltamos lo siguiente: “¿Qué papel estoy haciendo entonces? De otario, de imbécil. Retratao por falsificador y ladrón, viviendo entre ladrones, perseguido por ladrón, batido y preso a cada rato por ladrón y nunca he metido la mano en un bolsillo ajeno” (Sánchez, 1941, p. 371).

A partir de esta cita, no solo queda en evidencia la interrogante acerca de su propio futuro o posibilidades luego de ser señalado como delincuente. Asimismo, el uso de la palabra “retratao” pone de manifiesto el método de identificación utilizado y la existencia de un prontuario que determina sus antecedentes.

Siguiendo con el trazado de este personaje dentro del mismo cuadro, Moneda Falsa se expresa de la siguiente manera:

[A Carmen] Verás, tengo un plan. Tu marido tiene plata. Una noche de estas le pegamos un golpe grande y piantamos. Agarramos un vapor y nos vamos a Brasil; allí hay mucha libertad, nos vamos y ponemos una fonda, ¿sabés?, y trabajando con juicio verás cómo en poco tiempo nos volvemos personas decentes. (p. 372)

En el plan de Moneda falsa hay un detalle que inevitablemente lo determina en su accionar y tiene que ver no solo con ultimar al marido de Carmen y luego fugarse, sino con que escaparse a Brasil significa seguir delinquiendo.

A partir de este detalle es importante señalar que esta obra, perteneciente a los primeros años del novecientos concuerda con las investigaciones policiales a nivel regional sobre falsificadores. En dos conferencias policiales sudamericanas en Buenos Aires de 1905 se advierte sobre este delito, y específicamente de delincuentes italianos que con el cuento del tío estafaban a la gente. A este tipo de delincuentes se le denominaba “delincuentes viajeros”, y tenían en sus prontuarios no solo el retrato, sino también las formas de embaucar a las víctimas. Esto determinó una alianza estratégica entre la policía de Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro y Santiago de Chile (Galeano, 2018). No solo hablamos de una red policial, sino también de una red de delincuentes a la que Moneda Falsa ocasionalmente podría pertenecer. Minga-Minga fue un delincuente italiano de 28 años, cuyo nombre resonó tanto en la prensa como en la investigación policial. De este modo, podemos señalar que tal vez este primer acto y la estafa son un guiño a esta forma de delincuencia y a los procedimientos y tipos de delincuentes de ese entonces.

Siguiendo en esta línea de análisis de Moneda Falsa como un delincuente, tenemos la perspectiva de Ciriaca, su madre:

Has leído en *La Prensa* la noticia de la circulación de billetes de Banco? [...] ¿No te ha contado nunca por qué le pusieron Moneda Falsa? Yo tenía en la cómoda una moneda de oro, [...] cuando un día me la roba y se va con ella a hacer el cuento en una casa de cambio. [...] De esa vez me lo tuvieron seis meses. El padre no trabajó para sacarlo, creyendo que el castigo lo corregiría. ¡Y miralo cómo salió! Con un apodo y con más mañas que el vizconde de la guardia. Eso fue lo que ganamos. (Sánchez, 1941, p.373)

En el relato de la madre se deben tener en cuenta dos aspectos: por un lado, el procedimiento del cuento del tío, algo que ya Moneda Falsa comenzó a hacer desde pequeño, en un contexto en el que este tipo de estafa ya contaba con numerosos antecedentes; por otro, el acercamiento que hace del proceso de rehabilitación en la cárcel. En este segundo punto, se evidencia la imposibilidad de la rehabilitación del delincuente y la problematización de su profesionalización. Moneda Falsa no solo se gana un apodo allí, sino también una especialización como falsificador.

El último elemento que acerca este sainete de Sánchez a las preocupaciones policiales de la época, y también a elementos esenciales de la crónica policial, se articula a partir del personaje del Repórter, ya mencionado, que hace su aparición en el último cuadro. Este personaje tiene la función de visitar la comisaría para tomar de ahí alguna primicia. Esto responde a los intereses de la época en cuanto a la crónica policial, pero también a la metodología de este oficio a la hora de salir a buscar una noticia.

En primer lugar, vemos el enfoque de este personaje en un delito que llama la atención en los periódicos. No es casual que Ciriaca cite a *La Prensa*, periódico de Buenos Aires que se caracterizaba por dedicar varias páginas a la problematización social del delito. Por otro lado, este personaje demuestra algunas características propias de este oficio en la época. Tal como lo indica Lila Caimari (2017), el periodista deviene en investigador, por lo tanto, el resultado de la nota es “una acumulación

de saberes vivenciales y de intimidad con el peligro” (2017, p. 2). Este personaje entra y sale de la comisaría con toda familiaridad, ya que integra parte del proceso de investigación.

Entre las características que señala la historiadora, pero también Sylvia Saítta (2013), es la profesionalización de este oficio entrado el siglo XX. Esto podemos verlo a partir de la interacción que tienen el Repórter y el Comisario:

Repórter: Espero que nosotros tengamos la exclusividad de la noticia. Nuestro diario ha hecho méritos...

Comisario: ¡Oh! Pierda cuidado. ¿Quieren publicar el retrato del sujeto? Ahí tienen la ficha antropométrica. Vea qué lista (leyendo). Antonio Almada (alias) Moneda Falsa. Entradas (vea qué cosa). Ficha tal, 9 años, primera entrada, circular moneda falsa; 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup>... Vea, ahí tiene la chorrera. ¡Ah! Debo decirle, como antecedente curioso, que nunca se le ha podido probar nada... Unos meses en 24 y a la calle para volver en seguida. Tiene una cara de idiota y unas exterioridades que engañan, pero es habilidísimo.

Repórter: Perfectamente. Me llevo la ficha. Y me voy porque es tarde. (Sánchez, 1941, p. 380)

En primer lugar, el lenguaje utilizado por estos personajes determina el carácter científico del proceso de detención, pero también nos habla de la rusticidad. Por un lado, por el procedimiento antropométrico, determinado por las medidas del cuerpo y retrato del delincuente. Por otro lado, el comisario se refiere al aspecto de Moneda Falsa, que no es otra cosa que la de determinar su carácter de delincuente desde la perspectiva de Cesare Lombroso, criminólogo y médico italiano que fundó la escuela positivista criminológica. Esta escuela sostiene que la criminalidad está ligada a causas físicas y biológicas. Sin embargo, estos detalles, más allá de la rusticidad, le aportarían al Repórter una calidad más elevada a la noticia, solo por referirse a datos científicos.

Este vínculo entre la institución y la prensa, y el acceso a datos del prontuario del delincuente refieren a “un momento liminal de la modernización de las policías urbanas” (2017, p. 5). Esto le brinda mayor jerarquía a la nota periodística, pero a su vez es un detalle esencial en la prensa. Es importante señalar que los periódicos que cubrían casos policiales tenían acceso cercano al proceso de investigación, por eso podemos ver cómo en muchos de estos medios publicaban entrevistas con los delincuentes, así como también esquemas de la escena del crimen.

Sin embargo, este diálogo también pone en evidencia uno de los rasgos problemáticos de la crónica policial de la época: el entorpecimiento del proceso de investigación. Tanto Caimari como Saítta señalan este aspecto, en la medida en que los periodistas tenían acceso a todo tipo de pruebas. Tal como podemos ver en esta escena, el Repórter se lleva para su consulta personal la ficha de Moneda Falsa.

Al final de este sainete, en consonancia con la estética de Sánchez, el protagonista se declara culpable del hecho sin serlo. Y como varios de sus sainetes con esta clase de protagonistas, no es lo relevante mostrar si es culpable o no o qué cuál fue el delito que cometió, sino entender qué es lo que hace a un sujeto devenir delincuente. A través de la ficción, se subrayan las consecuencias sociales, económicas y familiares que configuran la marginalidad de estos personajes. Por este motivo, el teatro de Sánchez siempre ha de ser político, de tesis y plantea de manera intrínseca un debate social. Esta es la justicia escénica que subyace en sus obras.

### **Marta Gruni**

En el sainete *Marta Gruni* (estrenada en 1908) se desarrolla sistemáticamente la explotación del trabajo de las mujeres en función de los hombres. Personajes como Fidela, las vecinas y Marta, la protagonista, son quienes salen a trabajar para mantener a otros hombres, ya sea miembros de la familia u otros que se solventan a partir de cobrar impuestos a quienes trabajan en la calle, como es el caso de Stéfano. En este sainete no hay una mirada condescendiente que las reduzca exclusivamente a víctimas, sino que

Sánchez focaliza la mirada en un sistema de opresión en el que no existen formas de defensa ni legalidades posibles para ellas.

Este sainete, salvo en el segundo cuadro, se escenifica en el patio de un conventillo. He aquí una de las grandes diferencias cuando la protagonista es mujer: los espacios suelen ser domésticos, lo que permite situar el conflicto en la esfera de la intimidad, ya que el espacio público no es el que dominan. De este modo, se vuelve visible el rasgo afectivo y familiar de ese devenir delincuente.

Además de esa explotación que vivencian todas las mujeres del conventillo sin excepción, en el caso de Marta Gruni esta se hace aún más evidente, debido a que nadie en su familia trabaja y, por lo tanto, debe hacerlo ella, además de ejercer como ama de casa. Por otro lado, tanto su padre como su hermano la obligan a vincularse con Stéfano para que este contribuya al sostenimiento de la familia. Así se expresa la protagonista en relación a este conflicto:

¡No lo quiero ni lo he querido nunca! Lo acepté porque estaba cansada de sufrir; para que me dejaran en paz; para que no me mortificaran más. Lo acepté tal vez con la esperanza de que me sacara algún día de este infierno de vida para llevarme a un infierno mejor. Y he soportado meses y meses fingiendo cosas que no sentía, disimulando la repugnancia cada día mayor que me causaba ese hombre, y más que todo, la sumisión y el interés de ustedes por ese hombre. [...] ¡Es preferible la muerte a tanta penuria como me hacen padecer ustedes. [ahogándose] ¡Mis padres! ¡Mis padres, mi propia familia tratándome peor que el carrero a las mulas! Él al menos las acaricia. (1941, p. 396)

Ante el abuso familiar, la protagonista encuentra a un hombre con el que mantiene un romance clandestino. Su hermano, al enterarse de esta relación, decide asesinarlo, y ella en el desenlace apuñala a su hermano por haber terminado con su única posibilidad de felicidad.

Este sainete tiene la particularidad de ser protagonizado por una mujer, y además, al igual que en otros, nos sitúa en la perspectiva de quien luego será culpabilizada. El texto pretende que conozcamos el motivo por el que Marta Gruni se convierte en asesina; de allí que el sainete, a lo largo de sus tres cuadros, se focalice en su perspectiva sensible, en lo que piensa, en su manera de ver el mundo y en el amor como única vía de escape.

Desde la perspectiva de Sylvia Saítta (2013), esta clase de historias con mujeres protagonistas es parte de los cambios que atraviesan la prensa de fin de siglo, al igual que la tematización de los delitos cometidos por menores de edad. El cambio del delito hace que entren en cuestión problemas que antes no se trataban, ni en la prensa ni en la teatralidad, como la trata de mujeres, violencia hacia las infancias y lo que en ese momento se conocía como “crímenes pasionales”. Para la autora, esto se debe a que la literatura comienza a tender un puente entre los “bajos fondos”, el manicomio y la cárcel. En este trayecto, el cronista cumple un papel fundamental, porque es él quien sale en búsqueda de esas historias. A partir de la representación del peligro femenino, que en este caso en Marta Gruni, como un “monstruo” que atenta contra las familias, las crónicas periodísticas se sirvieron de esta idea para configurar al cuerpo de la mujer como un peligro ante los vínculos afectivos, religiosos y familiares.

En este sentido, De los Santos (2008) en una breve historia de la Policía Científica de Uruguay rastrea el crimen de Francisca Rojas, el primero en ser resuelto a través de la técnica creada por Vucetich. A partir de este caso, De los Santos traza algunas similitudes con el asesinato cometido por Marta Gruni, protagonista del sainete de Sánchez.

Sin embargo, esta hipótesis de que un crimen pudo influenciar la escritura de la obra no es reflejo de que haya sido así por diferencias sustanciales. Francisca Rojas asesina a sus hijos con el objetivo de ser más seductora para su amante y, al mismo tiempo, de culpar a su vecino, quien la había visto cometiendo tal infidelidad. Este hecho ocurrió el 28 de junio de 1892, fecha cercana a la llegada de Sánchez. Este evento cobró relevancia internacional por haber sido el primer caso en resolverse a través

de la dactiloscopia, es decir, a partir de las huellas ensangrentadas que Francisca Rojas dejó impresas en la puerta de su domicilio.

Más allá de la distancia que exista entre las historias, lo que habilita un posible análisis comparativo no es solo la hipótesis de la realidad como influencia en la obra de Sánchez, sino la puesta en evidencia de un factor clave presente en la prensa de la época: la demonización de las mujeres en este tipo de relatos. Sin embargo, tal como Sánchez invierte los signos a través de la justicia escénica, en ningún momento se propone una defensa de Marta Gruni sino un desplazamiento del punto de vista. Su teatro no tiene la intención de propagar discursos atemorizantes sobre la inseguridad y la delincuencia —como sí sucedía en la prensa— sino cuestionar la mirada pública poniendo por delante la proyección de discursos estigmatizantes carentes de reflexión.

## Conclusión

Indagar el teatro de Florencio Sánchez a través del delito es reconocer una parte esencial de su biografía, así como también visualizar el impacto de la ciencia latinoamericana y de la crónica policial. El delito atraviesa toda su dramaturgia, y el hecho de poner estos conflictos en escena determina la necesidad de disenso sobre temas que interpelan a la opinión pública.

Si queremos conocer el estado en que se encuentra una sociedad y la subjetividad de las personas que la integran, el teatro funciona como un espejo que reconoce estas particularidades con inmediatez. De ahí su importancia y su impacto, a diferencia de otros géneros literarios, ya que trasluce en tiempo y forma las heridas políticas.

Articular estas obras a través del delito, entenderlas como fábulas de fundación, nos permite reconocer la identidad rioplatense del teatro, sus tipos humanos, las afrentas de la comunidad y, por supuesto, entender las relaciones de clase en un teatro que muestra a la marginalidad como un acto de responsabilidad colectiva. En esa constelación de delincuente, víctima, justicia y verdad, Florencio Sánchez abre las puertas hacia un teatro político que no pretende amoldarse a los discursos estigmatizantes. Hace de esta constelación una mirada única que ubica al teatro rioplatense en una discusión constante sobre las legalidades.

Volver al teatro de Florencio Sánchez es traer siempre la justicia escénica, esa que identifica al teatro rioplatense y que se reactualiza constantemente. Es la mirada que descentraliza todo dictamen único, y que propone que nos reconozcamos, a través de la ficción, en la injusticia social para desmontar los artificios de la realidad.

## Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ FERRETJANS, DANIEL, *Desde la Estrella del Sur a Internet. Historia de la Prensa en Uruguay*, Montevideo, El Libro Libre, 1985.
- CAIMARI, LILA, *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina 1800-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- DE LOS SANTOS, ROBERTO, *Estudio histórico sobre la Policía Científica (1982-1932)*, Dirección Nacional de Policía Científica, 2008.
- DETOCA, ANASTASIA, *Florencio Sánchez. Estética e ideología*, Montevideo, CEHU, 2003.
- DUFFAU, NICOLÁS, *Armar al bandido. Prensa, folletines y delincuentes en el Uruguay de la modernización: el caso de El Clinudo (1882-1886)*, Montevideo, Ediciones Universitarias, 2014.
- FESSLER, DANIEL, *Derecho penal y castigo en Uruguay (1878-1907)*, Montevideo, CSIC, 2012.
- FESSLER, DANIEL, *Delito y castigo en Uruguay (1907-1934)*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 2021.
- GALEANO, DIEGO, *Escritores, detectives y activistas. La cultura policial en Buenos Aires, 1821-1910*, Buenos Aires, Teseo, 2009.

- GALEANO, DIEGO, “La invención del cuento del tío”. *Revista La Biblioteca*, N.º 12, 2012, pp. 210-235.
- GALEANO, DIEGO, *Delincuentes viajeros. Estafadores, punquistas y policías en el Atlántico sudamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2018.
- GALEANO, DIEGO, “La Gioconda en Buenos Aires: prensa policial, detectivismo y lecturas del mundo a comienzos del siglo XX”. *Prisma. Revista de Historia Intelectual*, N.º 25, 2021, pp. 219-227.
- GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, *Vida de Florencio Sánchez*, Montevideo, Alfa, 1970.
- GIUSTI, ROBERTO, *Florencio Sánchez*. Buenos Aires, Sudamericana, 1920.
- IMBERT, JULIO, *Florencio Sánchez: vida y creación*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- JITRIK, NOÉ, “Nuevamente Florencio Sánchez. Una mirada”, en Pelletieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 53-74.
- LUDMER, JOSEFINA, *El cuerpo del delito*, Eterna Cadencia, 2011.
- PERERA SAN MARTÍN, NICASIO, *Florencio Sánchez. El escritor en su centenario*. Buenos Aires, Simurg, 2010.
- SAÍTTA, SYLVIA, *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Teatro completo*, Buenos Aires, Claridad, 1941.
- SETTON, ROMÁN, *Fuera de la ley*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.
- VIDAL, DANIEL, *Florencio Sánchez y el anarquismo*. Montevideo, Banda Oriental, 2010.
- VIDAL, DANIEL, “El caudillaje criminal en Sudamérica”. *Prosa Urgente*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 2011, pp. 19-43.
- VIDAL, DANIEL, “Prólogo”, *Prosa urgente*. Montevideo, Biblioteca Artigas, 2011.
- VIDAL, YANINA, “Escribir en la arena política: el periódico El Combate (1897)”, *Oficio. Revista de Historia e Interdisciplina*, 2024.

## **PONENCIAS**



**LA PIEDRA EN EL ZAPATO. PERFORMANCE INMERSIVA *LOS DERECHOS DE LA SALUD*, CREACIÓN DE LA FACULTAD DE ARTES Y EL HOSPITAL DE CLÍNICAS, A PARTIR DE UNA IDEA DE MARIANA PERCOVICH**

Lucía Bruzzoni Giovanelli  
UdelaR

[lucibru@hotmail.com](mailto:lucibru@hotmail.com)

[lucibru15@gmail.com](mailto:lucibru15@gmail.com)

Mariana Percovich es una dramaturga y directora uruguaya de larga y reconocida trayectoria en la escena nacional. Es docente de la Facultad de Artes de la Universidad de la República, en el Seminario de Estudios de performance, de la Maestría en Arte y cultura visual. Cree que siempre hubo en sus espectáculos teatrales elementos performáticos y buscó permanentemente problematizar la representación.

Cuando la entrevistamos para conocer el proceso creativo de *Los derechos de la salud* nos dijo que “en un momento lo biográfico se juntó con lo conceptual” (2024). Fue diagnosticada en el año 2015 con un cáncer muy avanzado y, a raíz de la quimio y de la radio, la estructura de titanio que sostenía su columna por otros problemas salud se vio afectada, entonces los dolores fueron tan intensos que terminó confinada en la cama con morfina y metadona. A partir de un recurso de amparo, le reclamó al Estado la posibilidad de recibir, cirugía mediante, un neuroestimulador medular que le suprime el dolor, pero depende de una batería que debe recargar en forma rutinaria, por eso dice “soy una cyborg” (2023).

Su alejamiento forzoso del sistema teatral del que formaba parte hizo que su regreso a la escena solo pudiera darse incorporando esta experiencia que la modificó para siempre. Así surgió la performance inmersiva creada a partir de la dramaturgia de *Los derechos de la salud* de Florencio Sánchez, en una producción de la Facultad de Artes de la Udelar y colaboración con el Hospital de Clínicas de Montevideo. Fue el resultado de una investigación llevada a cabo por un equipo de treinta personas que se reunieron entre febrero y agosto de 2023. Las funciones fueron realizadas entre el 29 de septiembre y el 6 de octubre de ese año, en el ex Museo de Anatomía Patológica.

Durante el proceso de creación cada performer partía del texto de Florencio Sánchez que nos propone pensar cuáles son los derechos que desaparecen cuando perdemos la salud y, con total libertad, lo vinculaba a su propia historia personal o familiar de la enfermedad, luego subida al drive su investigación. También compartían imágenes y lecturas para discutirlos. No hubo casi ensayos, cada artista pensaba su propio texto y creaba su performance, que podía ser vinculante o no con lo que había escrito y presentaba su caso en una estación. Percovich no vio antes del estreno ninguna performer y durante las funciones solo pudo acercarse a algunas. Le interesaba salir del lugar tradicionalmente adjudicado a la dirección y realizar una creación colectiva, eso le permitió sentarse, estar relajada y sentirse solo responsable de su estación.



Registro fotográfico realizado por el Área Foto, Cine y Video de Facultad de Artes, UdelaR

### La performance inmersiva y la piedra en el zapato

Luisa, la protagonista de *Los derechos de la salud* de Florencio Sánchez, cuestiona el lugar al que la relega la familia a raíz de la tuberculosis, una enfermedad mortal en esa época. Percovich propuso pensar desde el presente ese texto. Los temas planteados fueron el dolor, el cuerpo saqueado como una mina, el cuerpo intervenido por la medicina, la salud mental, las cuidadoras, el lugar del deseo y los derechos suspendidos, en un mundo donde solo hay lugar para las personas sanas. Los dispositivos escénicos estaban vinculados con esos temas, para cuestionar cuál es el espacio político reservado para un cuerpo enfermo, que no tiene la posibilidad de ocupar la calle, como se pregunta Johanna Hedva en *Teoría de la mujer enferma* (2020).

Las funciones se comunicaban por redes sociales y las entradas, que eran gratis, debían pedirse por un correo<sup>1</sup> que gestionaba Percovich. Desde él enviaba las indicaciones, un plano para llegar y el flyer realizado por Natalia Costa de la Facultad de Arquitectura, que mostraba la imagen de pulmones intervenidos con amarillo por la tuberculosis. Asociaron ese color con el dolor siguiendo a artistas como Van Gogh o Frida Kahlo.

Llegar al lugar de la performance era un desafío a pesar de la información recibida, la gente se perdía porque el ex Museo de Anatomía Patológica no es visible desde la calle ni está abierto al público. Ese desconcierto continuaba al ingresar. Los participantes, sin ninguna indicación salvo que tenían códigos QR<sup>2</sup> donde leer la historia de cada performer, eran invitados a entrar y visitar las diversas estaciones, pero resultaba incómodo y extraño leer la información frente a cuerpos expuestos y vulnerables. La reacción dependía entonces de la experiencia de cada persona en relación a la enfermedad, el dolor y la muerte. Había quienes se angustiaban y se iban, pero la mayoría se acercaba por iniciativa propia a escuchar, a veces a hablar o abrigar a una performer si esta lo requería.

Karen de los Santos intervino y unificó el espacio con nylon y con hilos amarillos para vincular los casos o las estaciones. Durante la performance, las y los participantes podían ir y venir de una estación a otra o irse cuando quisieran. La angustia estuvo prevista, por eso no se cobraba la entrada. Había

---

1 No era muy fácil conseguirlas ya que el espacio era pequeño y entraban pocos participantes, no quisieron darlas por WhatsApp para evitar cancelaciones.

2 También se le ofrecían a los participantes los códigos impresos para llevarse a su casa.

algunos acuerdos o código de interacción: en lo posible no tocar a los participantes y no interrumpir a otra u otro artista mientras estaba hablando con alguno de ellos.



**Registro fotográfico realizado por el Área Foto, Cine y Video de Facultad de Artes, Udelar.**

La estación construida por Gabriel Sosa tenía gran impacto. Estaba encerrado dentro de una vitrina, vestido solo con ropa interior. Se veían las cicatrices de su cuerpo que había sido operado muchas veces en el Hospital de Clínicas, en el mismo edificio donde está el ex Museo, a raíz de una obesidad mórbida. Era el único performer que no hablaba cuando alguien se le acercaba. Verlo generaba temor e impotencia, como si fuera necesario rescatarlo de ese lugar de exhibición por miedo a que le faltara el aire. Citamos parte del texto que se podía leer con el código QR de su estación:

Una instalación performática que expresa mi experiencia traumática, mutable, cruda, con los trastornos alimenticios, una dermolipectomía, cuatro liposucciones y una ginecomastia -todos procesos voluntarios-. Un archivo de dispositivos narrativos que drenan sobre un cuerpo enfermo y una mente destruida por las exigencias sociales, el poco acceso a tratamientos de salud sobre un cuerpo varón, en un territorio de caracterización femenina incluso en espacios de salud. (Sosa, 2023)

En la estación de Percovich colgaba frente a ella el pijama que había utilizado durante los tres años (2019-2022) que estuvo confinada en el piso de arriba de su casa o internada. El pijama, que quemó al final de las funciones, remitía a la vida cotidiana invadida por la enfermedad, un tiempo detenido que compartió con su esposa. En él se proyectaban imágenes de su cuerpo modificado por las cirugías. Por ejemplo, estudios de alta tecnología sobre su columna que estaban intervenidas artísticamente por ella. Comenzó a incursionar en las artes plásticas durante su enfermedad, un mundo que siempre le interesó y del que es gran una estudiosa, eso le permitió exorcizar el dolor en las eternas noches de insomnio. Su historia se identificaba como el caso 16: “20 bloqueos, cuatro cirugías de columna, cáncer de mama, quemaduras por radioterapia. Mi propia Hiroshima que explota de dolor hasta que me transformo en Cyborg” (Percovich, 2023).



**Registro fotográfico realizado por el Área Foto, Cine y Video de Facultad de Artes, Udelar.**

La estación de Clara Barone se encontraba al final del pasillo de ingreso. Estaba abarrotada de papeles, fotos, y objetos pertenecientes a su abuela que había vivido con esquizofrenia. Su historia conmovía a los participantes:

Vidas, imágenes, angustias, soledades, cuerpos rotos, relatos, estigmas, luces, diagnósticos, ataduras, muertes, amores, caricias, canciones, conciertos, deseos, voces, belleza, personas... siempre personas. Gladys Esmeralda; mi abuela. Luisa. Y muchos otros.

Estigmatizadas, por vos, por mí, por ustedes, por ellos.

No me importa la belleza hegemónica, heteronormada, aparente.

Porque eso hace daño.

Intento hacer visibles otras bellezas. la abuela... tanta belleza que angustia...

La belleza de un cuerpo con angustia. (Barone, 2023)

En otra estación se proyectaban fotos sobre una túnica y se escuchaban las voces grabadas de dos cuidadoras que contaban sus experiencias acompañando en la enfermedad o la discapacidad y reflexionaban sobre lo agobiante y significativa que es su labor. También se oía la voz de Susana Souto, la actriz que creó esa estación y no pudo estar presente en la performance: ella es la responsable de su madre desde hace años. Considera que la forma de organizar los cuidados de quienes están enfermos es un drama personal y colectivo que nos interpela como sociedad, piensa ahondar en ese tema desde la dramaturgia en un futuro cercano.

Una de las actrices, Pilar Roselló, estaba en un lugar muy alto e interpelaba a Luisa, la protagonista de Florencio Sánchez en *Los derechos de la salud*:

Luisa la creadora, la engañada, la eufórica,

la confundida, la tísica, la lánguida [...]

Luisa tan rodeada y tan sola

se sofoca de deseo de vida y de deseo de muerte [...]

NO VAYAS AL ESPEJO LUISA, MEJOR NO VAYAS [...]

Luisa sola, muy sola en un mundo que es solo para los sanos [...]

¿LUISA VOS CREES QUE ESTÁS ACTUANDO BIEN? [...]

una performance de familia [...]

Transformada en un monstruo, en una deformidad, en un quiste, un hongo, un cuerpo enemigo. Un adfesio moral.



Difícil de ver, imposible de escuchar [...]  
Luisa la negociadora de prórrogas [...]  
¿POR QUÉ DEJAS QUE HABLEMOS POR VOS? [...]  
ELEGÍ A ALGUIEN DEL PÚBLICO  
ALGUIEN PARA QUE HAGA DE VOS [...]  
despatriada y patriarcada hasta la arcada [...]  
LUISA DEJALOS QUE SIGAN EL RECORRIDO  
SOLO DEBERÍAN VIVIR LOS SANOS, LUISA (Roselló, 2023)

La voz de la actriz se cruzaba con las que provenían de otras estaciones durante la función, mientras su pareja hacía retratos de personas, lo que resultaba extraño para los participantes.

El coro del Hospital de Clínicas,<sup>3</sup> que estaba integrado por funcionarias y funcionarios todavía en actividad o en etapa jubilatoria, investigó sobre las sonoridades del espacio del hospital: “Gritos, llantos, sonidos de carros, susurros, melodías fragmentadas, palabras que se escuchan en una guardia. Todo lo que recordaban de manera personal de sus años de trabajo en el Hospital” (Percovich, 2024).

Al coro se le pidió que participara distendidamente. Las mujeres, que se habían vestido y maquillado para la ocasión, tenían un lenguaje corporal más de expectación que performático. Mientras las estaciones mostraban un mundo de dolor y sufrimiento, ellas tenían una actitud relajada y a veces sonreían, esa alegría resultaba intencionalmente disonante.<sup>4</sup>

El espacio generaba incomodidad. La entrada del ex Museo estaba al lado de la Morgue. Nos contó Percovich que, los días de la función, las personas que trabajaban allí tuvieron que ingresar los cuerpos por otro lado. Y cuando preparaban la performance los artistas veían entrar los cadáveres, los cajones, y ese ambiente que vivían a diario terminó siendo la piedra en el zapato que habían pensado proponer a los participantes usar los días de la función. Buscaban con esa idea generar una sensación de incomodidad, que es la que se percibe cuando hay que enfrentarse a la enfermedad o a la muerte. El ambiente, el olor, la energía, las muestras patológicas en formol, del ex Museo, hacían que el convivio fuera muy particular.



**Registro fotográfico realizado por el Área Foto, Cine y Video de Facultad de Artes, UdelaR.**

---

3 Al final cantaba una canción de Fernando Cabrera, un artista que Percovich conoce, quiere y del que frecuentemente incorpora temas musicales en sus espectáculos.

4 Hablamos por audios de WhatsApp con Gloria Pino, una de sus integrantes del coro, lo que nos permitió confirmar nuestras reflexiones.

## Discapacidad, capacitismo y teoría crip

Se leía en uno de los códigos QR a modo de presentación: “Ni espectáculo, ni instalación, ni obra. El cuerpo enfermo, la mujer enferma, el dolor y la soledad, como pensamiento crítico, el arte como entendimiento de discapacidad y las causas y consecuencias de la misma” (2023).

Esta performance constituyó un gesto de protesta, de resistencia, una creación que cuestionó el capacitismo desde la teoría crip o teoría tullida. Las y los artistas que participaron en ella, no miraban la discapacidad como algo ajeno. Tampoco hicieron lo que Stella Young llama “porno inspiracional” (2014), es decir, que no pretenden convertir a la discapacidad en una epifanía ni la utilizan con fines prácticos para mostrarle a otras personas, llamadas sanas, cuánto deben valorar su vida y sus cuerpos.<sup>5</sup> Nació del universo del dolor, podríamos decir del dolor que emanaba de las tripas, si se nos permite la imagen. Como el de la performer Carolina Guerra, que solo pudo asistir a una función por padecer dolor crónico.<sup>6</sup> Surge de la reflexión, pero también de la experiencia, de la discapacidad propia o la de seres queridos. Son cuerpos atravesados por el cáncer, la obesidad, la esquizofrenia, las cirugías reparatorias. Cuerpos que padecen o han padecido la discriminación, la soledad y el dolor extremo. La performance *Los derechos de la salud* pretendió visibilizar la discapacidad desde una teoría situada, anclada en los cuerpos de las y los artistas que participaron de esa performance inmersiva.

En el marco de las XI Jornadas Latinoamericanas de Estudios teatrales y la 4ª edición del Coloquio Pensar la Escena Contemporánea, organizado en la Universidad del Estado de Santa Catarina, el 29 de mayo de 2024, en un encuentro titulado “Normatividade capacitista nas artes”, Percovich mantuvo un diálogo muy interesante con Jessica Teixeira,<sup>7</sup> una artista y teórica que basa sus espectáculos en hacer visible la discapacidad y cuestiona el mito de la capacidad y la utopía del cuerpo perfecto, proyectado desde las normas de la salud y la belleza. A las dos artistas les interesa tratar estos temas en ámbitos académicos.

Percovich tituló a su ponencia “Arte, salud y enfermedad, una relación ambigua” (2024), en la que explicó parte de la investigación teórica llevada a cabo para la performance. En el intercambio con Teixeira y el público, expresó que le molesta mucho cuando le dicen

“pa, qué fuerte que sos” [...] “sos una mujer resiliente”, o la más poética “sos una fuerza de la naturaleza”, una mierda, una mierda bastante cercana en ese territorio de la discapacidad [...] Salí de ‘Namia’ [se refiere a los efectos de la quimio y la radio] hace poco para quedarme, sin encanto, en el mundo de la discapacidad, dis-ca-pa-ci-dad, palabra que da miedo, lástima.

O genera un “porno inspiracional teletonero”. Se pregunta si es posible crear en esa condición, si posible hablar en primera persona desde la diversidad funcional, cree que esta debe cruzarse con otras diversidades, ya que no es lo mismo tener una discapacidad y ser pobre, o afrodescendiente, o vivir en un medio rural, que habitar un barrio privilegiado, tener dinero para sostener los sistemas de cuidado, o la piel blanca. La primera limitante para la discapacidad según ella es económica; la segunda es familiar o académica.

---

<sup>5</sup> Young llama así a la cosificación de las personas con discapacidad en beneficio de quienes no la tienen. Dice en un video: “Quiero vivir en un mundo donde la discapacidad no sea la excepción sino la norma. La discapacidad no nos hace excepcionales, pero cuestionar lo que uno cree saber al respecto sí que lo hace” (2014).

<sup>6</sup> En el código QR titulado por ella, siguiendo a Chali, “¿Qué puede un cuerpo que no puede?” reflexiona con honestidad sobre la forma en la que el dolor la condiciona y cómo lo enfrenta: “Aquí, se encuentran con un gesto de un cuerpo ausente que decide su ausencia física pero que no renuncia a estar presente, que produce lo que puede sin forzarse a lo normal” (2023).

<sup>7</sup> Uno de sus espectáculos se llama *Ella* y el otro *Monga*, hay videos promocionales de libre acceso.

A Percovich le parece terrible que la marcha de la discapacidad en Uruguay, que se realiza del 3 de diciembre, no sea acompañada por otros colectivos, como el feminista, el de la diversidad o el de la memoria. Le preocupaba la ausencia de políticas públicas sobre la discapacidad. Reconoce que ella misma, cuando ocupó lugares importantes en la creación y en la gestión de espectáculos, no pudo dimensionar la invisibilidad que rodea al mundo de la discapacidad.

Para reflexionar sobre las tensiones que genera la discapacidad partiremos de un interesante artículo de Laura Moya (2022) en el que analiza la evolución de la teoría *crip* o tullida. Las sociedades capitalistas modernas trajeron consigo procesos de medicalización y patologización de lo que se llamó discapacidad, mostrándola como un problema individual y como una tragedia personal, de ese modo se borran las restricciones que la misma sociedad impone y que son las que verdaderamente condicionan a los cuerpos que padecen una discapacidad. La discapacidad sería entonces “un efecto de las relaciones de poder”, mientras “la discapacidad es reproducida como discapacitante y no deseable, el capacitismo es promulgado como lo hipercapaz y deseable” (p. 15). El capacitismo sería entonces un conjunto de creencias y prácticas que identifican a ciertos cuerpos como perfectos.

A partir de las primeras décadas del siglo XXI estudios queer de la discapacidad habilitan la teoría *crip* o tullida al cuestionar las identidades fijas, denunciar la normalización sobre los cuerpos y las dicotomías. La performatividad de la discapacidad, al repetirse, termina naturalizando la dominación de estructuras de poder que son heteronormativas y capacitistas y que consideran la discapacidad como una deficiencia, una patología, o una falta. Al re-apropriarse políticamente del término tullido o tullida, la teoría *crip* convierte una descalificación en una forma de resistencia, y al mismo tiempo evita lo que considera eufemismos como “capacidades diferentes” o “necesidades especiales”.

Los cuerpos recuperan su capacidad de agencia, son cuerpos que pueden desear, que buscan el placer, algo reservado supuestamente para quienes tienen el privilegio de la capacidad. La desaparición de la discapacidad en el futuro, por la curación a partir del progreso biomédico, no es lo deseable para la teoría *crip*, sino la apuesta a imaginar futuros tullidos, es decir que habiliten distintas formas de ser y de estar en el mundo.

En vez de hablar de diversidad funcional se podría pensar en la disidencia funcional siguiendo el término creado por algunos activistas. Para la teoría *crip* es importante “analizar el sentido que la discapacidad tiene para las propias personas que la experimentan, atendiendo a sus experiencias encarnadas” (Moya, 2022, p. 8) y teniendo en cuenta la interseccionalidad entre discapacidad, sexualidad, raza, clase, género, entre otras.

Hablar de sí mismos y de sus propios cuerpos, tal como lo propuso la performance que analizamos, es para quienes han sido excesivamente nombrados por otros, una forma de desestabilizar, de incomodar, de poner una piedra en el zapato no solo apropiándose del término tullido sino también mostrándose como sujetos capaces de desear. Pero son cuerpos que también “rompen con la noción normativa de autosuficiencia, mostrando la vulnerabilidad y la dependencia”, transformando estas características “en potencia política” (Moya, 2022, p. 9).

Del mismo modo que lo hicieron los feminismos y los activismos trans, desde la teoría *clip* también se busca poner el cuerpo en el centro de la escena. Por eso Percovich se preguntó cómo crear desde la discapacidad, en esta performance inmersiva quiso hacer visibles a los cuerpos que han perdido los derechos que otorga la salud, comparte una idea de Chali: nadie sabe lo que puede un cuerpo que no puede; esa es su potencia política.

## Referencias bibliográficas

BARONE, CLARA, “La belleza de un cuerpo con angustia - Parte I”, Código QR, 2023.

GUERRA, CAROLINA, Código QR, 2023.

MOYA, LAURA, “Teoría tullida. Un recorrido crítico desde los estudios de la discapacidad o diversidad funcional hasta la teoría CRIP”. *Revista Internacional de Sociología*, N.º80 (1), 2022. [en línea] <https://doi.org/10.3989/ris.2022.80.1.20.63>.

PERCOVICH, MARIANA, “Caso 16”, Código QR, 2023.

PERCOVICH, MARIANA, Correo personal, 26 de agosto de 2024.

PERCOVICH, MARIANA, Entrevista personal, 30 de julio de 2024.

PERCOVICH, MARIANA Y JESSICA TEIXEIRA, “Normatividade capacitista nas artes”, *XI Jornadas Latinoamericanas de Estudios teatrales y la 4ª edición del Coloquio Pensar la Escena Contemporánea*, Universidad del Estado de Santa Catarina, el 29 de mayo de 2024, [en línea]. <https://www.youtube.com/live/6fymoD8Ro5Q> [Consulta, 30-6-2025].

ROSELLÓ, PILAR, “Oh, Luisa, Luisa...”, Código QR, 2023.

SOSA, GABRIEL, “¿Salud mental?”, Código QR, 2023.

SOUTO, SUSANA, “Cuidar: el apoyo de espíritus afines”, Código QR, 2023.

YOUNG, STELLA, “Porno inspiracional”, conferencia, 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IBMj0t7i3R4> [Consulta, 11-5-2025].



# FLORENCIO SÁNCHEZ Y MAURICIO KARTUN: PARALELISMOS POSIBLES ENTRE *LOS MUERTOS* (1905) Y *RÁPIDO NOCTURNO, AIRE DE FOXTROT* (1998)

Victoria Giménez  
Universidad Nacional de Misiones  
[gimenezvictoria@gmail.com](mailto:gimenezvictoria@gmail.com)

De principios del siglo XX, la dramaturgia de Florencio Sánchez se enuncia como una búsqueda de lo moderno en el teatro rioplatense, como una suerte de bisagra entre el Teatro Nacional en Buenos Aires y el proyecto modernizador de sus esquemas clásicos, tales como el sainete criollo y la gauchesca. Lo preponderante en esta aspiración hacia lo nuevo es la poética europea del realismo y del naturalismo, en cuya expresión encontramos, entre otras, a la obra *Los muertos* (1905).

A un siglo de distancia del teatro de Sánchez, y también tendiente hacia una poética realista, aunque “literariamente distorsionada” (Dubatti, 2019), la obra *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998) de Mauricio Kartun expresa, bajo procedimientos diferentes, la misma situación social retratada en *Los muertos*: una mujer se separa del padre de su hijo y busca su propio bienestar en un amante idealizado.

Esta suerte de paralelismo nos permite abordar un análisis comparativo entre ambas obras a partir de dos ejes principales: el del “personaje fracasado” (Pellettieri, 1998), encarnado en las figuras masculinas; y el de la “experiencia corporizada del miedo” (Ahmed, 2015) que configura la representación de los personajes femeninos. Buscamos con esto trazar las posibles similitudes y diferencias a nivel dramático entre una y otra pieza. Cabe destacar que este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Escrituras intersticiales en claves de géneros literarios menores. Etapa II” perteneciente al Laboratorio de Semiótica de la Universidad Nacional de Misiones.

## **El drama moderno en el Río de la Plata: Florencio Sánchez y *Los muertos***

En el transcurso de los 80 del siglo XIX, el padre del naturalismo reclama para el teatro lo ya conquistado en la novela: la total liberación de las idealizaciones y de los convencionalismos, en una suerte de representación realista de la cotidianidad en la que conviven las mujeres y los hombres. Para Zola el teatro ya no debe ser un mundo paralelo al mundo, sino que, al contrario, la vida debe tomar el terreno del arte, no puede permitir su autonomía; debe acercar a los espectadores a la realidad inmediata. La *poésis* ya no busca confrontarse con la vida, como en los orígenes mismos del teatro griego, sino ser una “reproducción” coherente de ella.

Para ello, el teatro realista prioriza la comunicación de una fábula, la comprobación de una tesis (siempre relacionada con alguna problemática social) y la armonización de los elementos escénicos en pos de una homogeneidad entre el texto dramático y el espectáculo representado. A su vez, esta concepción teatral supone, como apunta Fernández Frade, un tipo de actor que debe encargarse únicamente de ser “buen intérprete”; y una puesta en escena que debe ser referencial, sugerente al contexto inmediato del público (Fernández Frade, 2002, pp. 128-129).

Esta archipoética,<sup>1</sup> a la que Dubatti (2009) reconoce como “drama moderno”, reclama una base epistemológica objetivista, en correlación con una concepción única del mundo: la empírica. Hay una sola realidad para todos los personajes, y los problemas a los que estos se enfrentan son producto de

---

<sup>1</sup> Desde la Filosofía del Teatro se entiende como “archipoéticas” a las manifestaciones teatrales que exceden los textos concretos y se vuelven, por sus singularidades, modelos abstractos de un determinado período histórico (Dubatti, 2009, p. 6).

una cotidianidad que el espectador reconoce como propia, en la medida en que implica la experiencia humana en la Modernidad.

De allí la revelación paulatina de Nora en *Casa de muñecas* de Ibsen: el conflicto de la construcción identitaria lleva a la protagonista a cuestionar su rol social como mujer, rebelándose ante las estructuras de clase y de género impuestas en la esfera familiar, en una búsqueda por alcanzar finalmente su autonomía. La fuerte crítica social expuesta en esta obra, demuestra que la mimesis producida por el drama moderno posee, como apunta Dubatti, una función “utilitaria”, que puede consistir tanto en la confirmación del juicio moral e ideológico del espectador respecto a las estructuras sociales de su entorno, como también en la incitación de su conciencia en pos de elucidar su conducta social (Dubatti, 2009).

Ya hacia 1900 exponentes como Ibsen, Sudermann, Bracco, entre otros, son relativamente bien conocidos en el Río de la Plata, y es la poética de Florencio Sánchez, nutrida de estos modelos europeos, la que consolida el drama moderno en la Argentina. Esto a causa no sólo de la creación de espacios escénicos cotidianos, personajes típicos e imitación del lenguaje popular, sino también por la representación crítica de problemáticas sociales concretas. Obras como *M'hijo el doctor*, *Barranca abajo*, *En familia* y *Los muertos*, entre otras, exponen conflictos propios de la época: la pobreza, la búsqueda de ascenso social, la lucha de clases, la brecha y el enfrentamiento generacional en la familia.

Todo ello desde una estética que busca incitar al público por medio de un lazo coherente entre su contexto contemporáneo y la pieza teatral. Tal es así que estudiosos de su obra han afirmado que “reprodujo al hombre verdadero de nuestras campañas” (Echagüe, 1945, p. 11), inserto siempre en situaciones dramáticas encaminadas “a probar una tesis realista que ponga de manifiesto las fallas en el sistema político y social” (Pellettieri, 1998, p. 40).

Resulta importante en este punto comprender que las correlaciones entre el teatro de Sánchez y el de Ibsen, por nombrar al más importante exponente del drama moderno, se limitan a lo que Dubatti (1998) denomina “realismo social”, un tipo de poética que se concentra en la lucha del individuo frente a la imposición del medio. Aunque tampoco en este sentido hay una correspondencia absoluta, ni es viable que la haya, en la medida en que cada dramaturgo proviene de territorialidades diferentes.

Como apunta Dubatti, mientras que el teatro de Ibsen se caracteriza por su denso contenido simbólico, con personajes-individuos complejos y excepcionales que se asumen como héroes culpables; el teatro de Sánchez se interesa principalmente en la estética del melodrama, que acentúa el aspecto desolador y patético de personajes-tipo social representados como héroes-víctimas del medio que los oprime (Dubatti, 1998, p. 93). Lejos de implicar una desvalorización del teatro de Sánchez, esta diferencia sustancial respecto al modelo europeo acentúa su especificidad territorial, su importancia como manifestación rioplatense del drama moderno, desarrollado de acuerdo a sus propias necesidades, más inclinadas a lo melodramático que al intelectualismo.

En este sentido, la importancia de *Los muertos* como una de las obras cumbres de su poética no se debe a la escasa condensación psicológica de sus protagonistas, sino a la compasión que generan las imágenes bien expuestas de sus desgracias, el efecto de un realismo crudo que, tal como sostiene Echagüe, aunque falla en sus pretensiones filosóficas, triunfa en la solidez de su pintura, en el movimiento directo y expresivo de su drama (Echagüe, 1945, p. 15).

La obra representa el conflicto matrimonial entre Lisandro, un hombre alcohólico, víctima de sus vicios y carente de fortaleza moral, y Amelia, una mujer subyugada que se libera del marido, pero se encadena al amante, Julián, sobre quien también se ciñe la problemática del alcohol, atenuada sin embargo por una firmeza de carácter que, a diferencia de Lisandro, utiliza para ejercer dominio sobre su entorno.

Lisandro es, en este sentido, el perfecto ejemplo de “personaje fracasado” que Pellettieri (1998, p. 46) considera uno de los aspectos más originales en la poética de Sánchez. A diferencia de la estética del nativismo, anterior al drama moderno en el Río de la Plata, el protagonista de *Los muertos* no triunfa sobre los malos, porque su esencia constitutiva, la del “hombre sin carácter”, “fracasado”, no se altera en ningún momento, ni siquiera al comienzo de la obra, cuando intenta la reconciliación con Amelia y el acercamiento a Lalo.

A su vez, esta representación fracasada del personaje se refuerza a partir de la configuración de un ambiente que presiona al individuo de acuerdo a lo que Pellettieri llama “el feísmo” y, en relación a ello, el uso del artificio melodramático de la “coincidencia abusiva”, según el cual todo lo malo siempre les ocurre a los personajes fracasados y todo lo bueno a sus antagonistas (Pellettieri, 1998, p. 39).

Respecto a Amelia, su accionar está organizado según la contradicción entre su deseo de enfrentarse a las normas sociales que determinan la actitud “correcta” de una mujer en sociedad, sobre todo de una separada de su marido; y el conflicto moral que la atraviesa por romper tal normativa al mostrarse públicamente con su amante. ¿Cuál es, en este sentido, su preocupación?

No se trata únicamente de la situación que le plantea su madre: “Doña Liberata: [...]: Mañana, tu marido consigue probar ante los tribunales que llevas una vida así, medio alegre, y nos sacan al chico” (Sánchez, 2005, p. 258), sino también de la experiencia que sufre su cuerpo en un entorno social que la incómoda: “Nada nos hubiera costado ir a otra parte”, le dice María Julia a Julián en defensa de Amelia; “La pobre tiene razón. No le gusta que la vean... No está habituada a estas cosas...” (p. 281).

El encogimiento de Amelia en esta escena, su afán por esconderse e incluso el llanto que Julián le reprocha, configuran lo que desde Ahmed (2015) leemos como un alineamiento emocional entre el espacio corporal y el espacio social. Puesto que, desde su subjetividad femenina, condicionada por el peso del “deber ser”, Amelia percibe al restaurante nocturno como un sitio potencial de peligro que insta su accionar evasivo. El miedo de ser vista y de ser juzgada, sumado a la posibilidad de perder por ello a Lalo, se corresponde a las narrativas instauradas sobre a qué y a quién debe temer una mujer cuando se expone en sociedad.

Según Ahmed, el miedo es, en este sentido, estructural y mediado, porque no depende de una respuesta inmediata a una determinada situación, sino más bien a una construcción simbólica, previamente instaurada, de ciertos espacios como “amenazantes” y de otros como “seguros”. La casa es, usualmente, el punto de inflexión de esta dialéctica: mientras que el “afuera” representa toda una serie de peligros, el “adentro” funciona como un lugar de protección ante lo desconocido o lo riesgoso (Ahmed, 2015, p. 116). Así lo representa el dramaturgo en su obra cuando pone en boca de Doña Liberata la expresión más clara del mandato social: “Trata de ser más reservada, de no exhibirte tanto” (Sánchez, 2005, p. 258).

De la representación de estas dos problemáticas sociales, la del fracaso del hombre y la de la vulnerabilidad de la mujer, surgen, al menos, dos de las tesis fundamentales que Sánchez formula en *Los muertos*. En ambas el dramaturgo utiliza, tal como apunta Dubatti, el recurso epigramático, a partir del cual incluye en los parlamentos frases didácticas que, dada su voluntad pedagógica, pueden extraerse de la obra y ser usadas como predicaciones sobre la realidad (en Sánchez, 2005, p. 246).

La primera tesis, sugerente con el título de la pieza, la comunica reiteradas veces Lisandro: “Hombre sin carácter es un muerto que camina” (Sánchez, 2005, p. 274) y evoca la tragedia de ser “débil” en un mundo en el que solo triunfan los “fuertes”. La segunda es enunciada por María Julia en la primera escena del acto tercero: “Si las mujeres no nos defendiéramos las unas a las otras, ¿quién se ocuparía de nosotras?” (p. 290). Se expresa aquí la idea de la solidaridad entre mujeres en un mundo

inminentemente patriarcal, en el que, como apunta Ahmed, la vulnerabilidad femenina funciona como un efecto para asegurar la limitación pública y la sobre-habitación de lo privado (Ahmed, 2015, p. 117). En este recorrido, el teatro de Sánchez se consolida como una apropiación situada del drama moderno, en tanto reelabora sus presupuestos estéticos desde las condiciones específicas del Río de la Plata. Lejos de ser una mera imitación de modelos europeos, su poética articula un realismo social atravesado por el melodrama, en el que la función utilitaria del teatro se intensifica mediante la exposición patética de conflictos reconocibles para el público contemporáneo. En este marco, su obra *Los muertos* evidencia las tensiones entre el individuo y el medio, entre la norma y el deseo, confirmando, en definitiva, la potencia del drama moderno como herramienta de lectura y problematización de la experiencia social rioplatense.

### **Entre Florencio Sánchez y Mauricio Kartun: reconfiguraciones del drama moderno en el teatro argentino**

Abordada la poética de Sánchez, vale decir que, desde sus inicios en el Río de la Plata, la estética del drama moderno ha proliferado a tal punto que su consolidación como archipoética de relevancia habilita que, incluso un siglo después de sus primeras manifestaciones, sus modos sigan siendo productivos.

En definitiva, el realismo sigue siendo una estética utilizada en piezas teatrales que, sin embargo, no se suscriben necesariamente a la concepción del drama moderno. El caso argentino que, al respecto, nos resulta más interesante, es el de Mauricio Kartun, verdadero creador de formas propias que sienta las bases de su poética en los usos de un realismo no modélico, más bien reinventado. y enriquecido, de acuerdo a su propio acontecer teatral.

Se trata, principalmente, de una dramaturgia en la que el universo personal es transversal a la obra estética, inherente y no ocasional a ella. Esto implica que, así como ciertos temas de su obra son problemáticas traspoladas de la realidad a la ficción, también en sus modos de crear subyace la intención de fundir el objeto estético con la vida personal.

En este marco, nos interesa analizar la cuarta pieza teatral que forma parte del copilado *Rectángulo de San Andrés: Rápido nocturno, aire de foxtrot*. En la obra, Norma-Titina, está separada de Chapita y se reencuentra con él por motivo del cumpleaños de Atilio, el hijo que tienen en común. Aquí los protagonistas no están, como en la obra de Sánchez, sujetos al determinismo: mientras que Amelia y Lisandro se limitan a un intento de lucha contra el entorno social al cual no logran vencer; Norma y Chapita imponen, a la realidad que los oprime, la fuerza reconstructiva de sus aspiraciones. En ambas obras observamos un enfrentamiento entre la “macro” y la “micropolítica”, dado los conflictos de los personajes con los medios que habitan.

Para abordar estas categorías, seguimos el planteo de Dubatti (2006), que elabora una concepción de lo político a partir de los aportes de Foucault y de Bourdieu, entre otros, para pensar la multiplicidad política de la teatralidad. Postula así que lo político no es un término destinado a clasificar un tipo de teatro en particular (pues todo teatro es político), sino más bien una categoría semántica que sirve para pensar cómo se da la producción de sentidos en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), y cómo se ordenan en él los personajes en tanto agentes (Dubatti, 2006, pp. 10-11).

En este marco, lo macropolítico tiene que ver con los grandes discursos de representación institucional, destinados al orden y a la reglamentación de la vida social. En cambio, lo micropolítico designa la construcción de espacios alternativos, en los que la subjetividad desarrolla un enfrentamiento o una complementariedad a la imposición macropolítica (p. 14).

En *Rápido nocturno*... la primera de estas fuerzas es propagada por Cardone y por la mamá de Norma; y la segunda por Chapita y por Norma. Para Dubatti, esta confrontación tiene que ver con un poder mayor que se impone (el del reglamento) y con la resistencia a ese poder (la utopía), que espera asimismo alcanzar su estatus, es decir, ser futura macropolítica (Dubatti, 2020, p. 75). La configuración del orden se vuelve un acto ajeno a los propios deseos: “Los reglamentos siempre los hacen los otros” (Kartun, 2019, p. 177), dice Norma, resignada; “Tinta malgastada, el reglamento”, la desafía Chapita.

En el caso de la obra de Sánchez, aunque a primera vista parezca ser Amelia la que encarna micropolítica, un análisis más detenido demuestra que, en realidad, incluso cuando este personaje rechaza a Lisandro y se revela por ello ante la institución matrimonial, sigue estando subyugada al poder patriarcal (macropolítica), en la medida en que no visualiza su porvenir por fuera de la dependencia masculina. Es su madre, Doña Liberata, la que, en todo caso, expone una intención micropolítica al proponerle un futuro en el que ambas puedan valerse por sí mismas, proyectando así no solo un deseo de autonomía, sino también un plan de acción para concretarlo:

Doña Liberata: [...] Mira, ahora de cualquier modo, cortas toda relación con ese mocito; dejamos esta casa, vendemos estos muebles y todo lo que no sea indispensable, y desaparecemos; nos mandamos a mudar a cualquier parte, a un conventillo. Trabajaremos; yo me conchabaré, si es preciso, de sirvienta; todavía tengo fuerzas; trabajaremos para mantener y educar a ese pobrecito hijo, y así la vida, verás cómo no te falta oportunidad de desquitarte de todos tus padecimientos. (2005, p. 292).

Nótese, en este sentido, la interesante contradicción que, en términos de macro y micropolítica, representa este personaje: por un lado, reproduce las normativas sociales de la época respecto a lo que implica la “mujer recatada” (por ello reprocha el amorío de Amelia con Julián); y, por otro lado, se enfrenta, a diferencia de su hija, con el imaginario social que dictamina la dependencia de la mujer al hombre.

Diferente es el caso de la obra de Kartun, en la que tanto Cardone como la mamá de Norma comparten el mismo carácter autoritario de la macropolítica, en consonancia con lo que Dubatti entiende como una sinécdoque de la sociedad disciplinaria (2020, p. 75). El primero es quien comanda el espacio de acción de toda la obra, no solo por ser quien allí trabaja (y, por lo tanto, quien está a cargo de la supervisión de los trenes); sino también porque, al recibirla, dispone de las atenciones de Norma, quien recurre al lugar en clave de huida de la casa de su madre y, aunque primero se muestra evasiva, termina siempre por acceder a sus pedidos sexuales.

El mismo carácter disciplinario lo irradia la mamá de Norma, quien domina a su hija a través, por un lado, de la necesidad (que Chapita considera manipulación): “NORMA: Sabías muy bien que yo no la podía...Que ella sola no se arregla” (Kartun, 2019, p. 170) y, por otro lado, del poder que ejerce sobre el territorio que le pertenece, siendo éste no sólo su casa, sino también el terreno completo, aquel sobre el que Chapita y Norma edificaron “la pieza” de la que luego Chapita sería echado.

Otra diferencia clave respecto a la disposición de los personajes recae en los protagonistas de ambas obras. Aunque la situación de Chapita hacía el inicio de la pieza es similar a la de Lisandro en *Los muertos* (en tanto a la asimilación del hombre fracasado separado de su mujer, rechazado por su suegra, ignorado por su hijo y humillado por su contrincante masculino), hay en su caso un intento clave de desafiar la autoridad y abolir con ello el orden impuesto por la macropolítica.

El cuestionamiento de “lo que está bien” y de “lo que está mal”, permite desestabilizar la realidad determinista a fines de transformarla en “maneras de ver las cosas” (p. 159). Es así que, a diferencia de Lisandro, el protagonista de la obra de Kartun termina reafirmando su utopía personal. Se libera, por

medio de su resistencia, del molde de “personaje fracasado”, y consigue de esa manera recuperar a su familia.

Tampoco Norma es un correlato absoluto de Amelia, aunque ambas representan la “experiencia corporizada del miedo” (Ahmed, 2015) frente al dominio masculino. En la obra de Kartun el personaje femenino asume no solo la responsabilidad de sus actos, sino también la inclinación de sus deseos: decide, hacía el final de la pieza, ser la “Titina” que fue cuando era feliz con Chapita, y no aquella que sufrió sus desventuras.

Nuevamente, la situación de los personajes en una y otra obra comienza siendo muy similar: al igual que Amelia, Norma se abstiene en principio de aspirar a mayores expectativas porque se conforma con la estabilidad que la macropolítica le ofrece, pero es justo en esta prevalencia de la razón por sobre los sueños que interviene, a diferencia que en la obra de Sánchez, la fuerza de la micropolítica, irradiada en el horizonte utópico que ofrece Chapita cuando habla del El Porvenir, símbolo del nuevo comienzo para él y para Norma: “Ni el nombre de la vida de antes. Señor Furman” (Kartun, 2019, p. 175).

En este punto, resulta interesante observar el modo en el que Kartun reconstruye la historia pasada de la expareja, no solo porque ello nos ayuda a recomponer la trama que subyace en la acción, sino también porque el uso de ciertos procedimientos revela la incidencia de otra archipoética en su escritura: la del expresionismo. Específicamente, la incidencia de un expresionismo subjetivo o de personaje (Dubatti, 2022), pues lo que se condensa en tales momentos es la memoria compartida entre Chapita y Norma.

En este punto, la potencialidad del recuerdo no se limita a la rememoración anecdótica, sino que consigue, en su proyección compartida, desestabilizar el espacio-tiempo presente, en pos de un traslado hacia los inicios de la historia de amor entre los personajes:

CHAPITA: Una pareja de luna de miel a La Falda. Combinación en Alta Córdoba. Un bombito así la recién casada.

NORMA: Náuseas.

CHAPITA: El novio, una valija de cartón asegurada con un cinto y una cámara Gevaert regalo del tío de él.

NORMA: Coche dormitorio: regalo del padre de ella que es ferroviario. (Kartun, 2019, p. 160)

A diferencia del drama moderno, en este uso del expresionismo subyace el manejo de una epistemología que le otorga a las vivencias del sujeto el lugar predominante en la representación escénica. Se instaura un valor de lo nuevo que tiene que ver con la creación de lo múltiple, en consonancia con una reivindicación del subjetivismo: no hay una sola realidad, porque cada ser social crea la suya propia a través de una manera particular de habitar el mundo.

Como puede notarse, en *Rápido nocturno...* Kartun representa la misma situación que, casi un siglo antes, había retratado Sánchez en *Los muertos*: una pareja heterosexual separada, ella con un amante al que idealiza y él en lucha con su propia decadencia. El paralelismo es casi total respecto a todos los personajes: la mujer que decide dejar al marido y conformarse con el amante (Amelia en la obra de Sánchez y Norma en la obra de Kartun), el amante prepotente que abusa de su autoridad (Julián/Cardone), el marido que desea reconstruir a su familia (Lisandro/Chapita), el hijo indiferente con su padre (Lalo/Atilio), la suegra que reprocha las decisiones de su hija (Doña Liberata/Mamá de Norma).

Las equivalencias son claras, pero no trascienden más allá de lo estructural. Fuera de ello subyacen entre ambas obras importantes diferencias, comenzando por el vínculo con lo real que se establece en cada caso: Sánchez prioriza los fundamentos del realismo finisecular europeo, a saber, siguiendo a Dubatti (2009): la correlación entre el mundo real y el mundo imaginado, el pacto espectadorial del realismo

objetivista, la exposición de una idea, el efecto de realidad por medio del costumbrismo, la mimetización de la lengua natural y el carácter didáctico del teatro. De allí la representación objetiva de *Los muertos*, la realidad inalterable, externa y autónoma al accionar de los personajes, a lo cual se le suma la linealidad temporal de la trama y el lenguaje costumbrista de los parlamentos.

En el caso de Kartun, el vínculo con lo real es más complejo, en la medida en que su teatro elabora lo que Dubatti (2019, p. 43), citando al mismo Kartun, llama “distorsión poética”: un “contracostumbrismo” que reelabora poéticamente expresiones del lenguaje y de la cultura popular, en conexión con una base realista también distorsionada. En este sentido, *Rápido nocturno...* se nutre del mito popular, toma sus figuras, de por sí ficcionalizadas, para recrearlas como parte de una historia que las necesita: el “loco de falso uniforme ferroviario” (Kartun, 2017, p. 173); la piba que “se había cogido a quince basquetbolistas en una misma noche” (Kartun, 2019). Incluso el espacio de la acción (la casilla de guardabarreras), aquel “territorio aislado y nocturnal”, conserva para sí la mística del imaginario suburbano, en cuya mezcla con lo cómico las personas “reales” se desfiguran.

Queda claro, pues, que la relación de su teatro con la realidad no aspira, en ningún punto, a un ejercicio de imitación, como sí sucede en el caso de Sánchez, sino más bien a una reorganización de materiales tomados del medio real pero resignificados poéticamente.

Es así que, a la rigidez taxativa de los modelos, Kartun contrapone su preferencia por el “caos creativo del banco del artesano” (2017, p. 21), en donde los procedimientos y las técnicas no actúan como normativa, sino más bien como herramientas que habilitan la creatividad, sin imponerle un orden determinado ni someterlas a una función fija.

Esto deja en claro, desde el inicio, que su vínculo con el drama moderno se da únicamente en el marco mayor de una mixtura poética en la que confluyen otras múltiples formas de creación. Hay, en este sentido, una marca profundamente argentina en su teatro: la reivindicación de lo múltiple, la imposibilidad de la homogeneidad, la búsqueda siempre productiva de la combinación.

En conclusión, ambas obras retoman una misma situación social, pero concurren a ella de maneras diferentes. Ciertas similitudes, no solo respecto a la temática, sino también al uso de una base realista, son destacables si buscamos observar la continuidad de una poética introducida en nuestro territorio por Sánchez y perpetuada por generaciones de dramaturgos que, llegados mucho después, han encontrado, en la utilidad de sus formas, la riqueza de su expresión dramática.

Lo que, en definitiva, demuestra el recorrido expuesto, es que, como todo modelo en principio bien definido, los usos del drama moderno han variado a través del tiempo, su estructura se ha desdibujado en otras bifurcaciones, provocando con ello que los límites de su composición se encuentren cada vez más lejos de sus principios originales, y sus manifestaciones actuales cada vez más trastocadas por otros códigos. Después de todo, a qué se debe, sino a esto, la supervivencia de su estética.

## Referencias bibliográficas

- AHMED, SARA, “La política afectiva del miedo”. *La política cultural de las emociones*, México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.
- DUBATTI, JORGE, “Florencio Sánchez frente a la estructura teatral ibseniana”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 86-96.
- DUBATTI, JORGE, “Introducción. Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura”. *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2006, pp. 7-25.
- DUBATTI, JORGE, *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue, 2009.

- DUBATTI, JORGE, “Estudio preliminar. *Rectángulo de San Andrés*, dramaturgia y universo personal: entre la memoria y la utopía”. En Kartun, Mauricio, *Rectángulo de San Andrés*, Buenos Aires, Interzona, 2019, pp. 15-48.
- DUBATTI, JORGE, “Poéticas del espacio en *Rectángulo de San Andrés* de Mauricio Kartun”. *UNIVERSUM*, Vol. 35, N°2, Universidad de Talca, 2020, pp. 58-79.
- DUBATTI, JORGE, “El expresionismo teatral como poética abstracta”. *Seminario Perspectivas de teatro comparado en Juan Carlos Gené, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun*, s/d, 2022, 10 págs.
- ECHAGÜE, JUAN PABLO, “Florencio Sánchez”, *Revista Iberoamericana*, S/D, 1945.
- FERNÁNDEZ FRADE, DELFINA, “La puesta en escena realista en los 90”. *Teatro: Revista de Estudios Escénicos/A Journal of Theater Studies*, S/D, 2002.
- KARTUN, MAURICIO, “Dramaturgia y otras cuestiones teatrales”. *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires, Colihue, 2017.
- KARTUN, MAURICIO, “Rápido nocturno, aire de foxtrot”. *Rectángulo de San Andrés*, Buenos Aires, Interzona, 2019, pp. 137-186.
- PELLETTIERI, OSVALDO, “Florencio Sánchez en su época. Sus opciones teatrales”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 29-52.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Barranca abajo. En familia. Los muertos*, Buenos Aires, Losada, 2005.



## EL REGRESO DE *EN FAMILIA* A BAHÍA BLANCA: ANÁLISIS DE UNA REESCRITURA LOCAL CONTEMPORÁNEA

Matías Gabriel Márquez  
Escuela de Teatro de Bahía Blanca  
[matiasgmarquez90@gmail.com](mailto:matiasgmarquez90@gmail.com)

Hace poco más de un año, con el interés de comenzar una investigación sobre Florencio Sánchez en Bahía Blanca, empecé a consultar a diferentes teatristas de trayectoria en la ciudad acerca de sus recuerdos sobre puestas en escena locales de las obras del dramaturgo rioplatense. Los primeros consultados coincidieron en una respuesta: “me mataste”; e inmediatamente comenzaban a hipotetizar o a intuir quiénes o en qué salas podrían haberse representado estas obras. Así continué por un tiempo tirando del hilo, impulsado por distintos contactos que los mismos teatristas me iban ofreciendo. Llamativamente la respuesta se repetía: no había recuerdos, solo suposiciones. ¿Es posible que en una ciudad de teatro como Bahía Blanca no haya memoria teatral de un dramaturgo de la talla de Sánchez, quien incluso tiene una calle conmemorativa muy transitada?

Decidí entonces ir por respuestas a los libros y encontré allí que la historia de la presencia de Sánchez en la ciudad de Bahía Blanca es muy particular. Según Burgos (2005), el dramaturgo estuvo presente en el protocampo teatral bahiense casi desde su formación. Si bien a fines del siglo XIX y principios del XX las prácticas teatrales en la ciudad estaban relacionadas a poéticas líricas europeas, a partir de la década del '20 los dramaturgos y artistas locales realizaron una apropiación del repertorio del microsistema premoderno en sus dos vertientes: culta o dominante —Florencio Sánchez— y popular o residual —el sainete y la revista criolla— (Pelletieri, 2002). De este modo, el autor y sus obras no aparecen en forma explícita y directa, sino a través de su influencia poética en las producciones de los teatristas de esa época. Particularmente, podemos notar que sobresalen aquellos procedimientos de la primera etapa compositiva del autor vinculados al melodrama, tan caros al público bahiense en ese tiempo y que serán característicos de los radioteatros de las décadas posteriores.

Hubo que esperar hasta 1953 para que una obra del dramaturgo apareciera directamente. Dicho año la Agrupación Artística Vocacional puso en escena la pieza *Nuestros hijos*, dirigida por Juan Zimmermann. Este es un hecho relevante en tanto el mencionado artista tuvo una importancia capital en el campo teatral bahiense por haber sido el precursor y promotor del teatro independiente en la ciudad (Burgos, 2007). En la labor de sus primeros años, sus producciones buscaron rescatar a autores clásicos de la escena porteña para darlos a conocer al público local, siendo Sánchez uno de ellos. Diez años más tarde, de la mano del Teatro Universitario Contemporáneo, se representó *En familia*, dirigida por Néstor Tirri. Este nuevo agente del campo teatral colabora en la inserción de Sánchez en los escenarios locales y en el conocimiento y gusto del público. De igual importancia, dentro de esta misma época, la Escuela de Teatro inaugurada en 1961 pondrá a la poética del dramaturgo rioplatense como parte de su plan de estudios, ante todo en los primeros años de la formación de actores y actrices. Del conjunto de su producción, destacan las obras correspondientes a su primera etapa poética: la del naturalismo atenuado por el costumbrismo —*M'hijo el doctor*, *Barranca abajo* y *En familia*— (Pelletieri, 2002). De aquí en más, Sánchez parece quedar circunscripto a las puestas en escena de fin de año de la mencionada institución educativa, en tanto no hay fuentes que muestren la presencia de escenificaciones en los circuitos público, comercial o independiente. En este sentido, la caracterización de este periodo es concluyente:

[...] a partir de 1958 la Escuela de Arte Dramático y el Instituto Tecnológico del Sur, antecedente de la Universidad Nacional del Sur, comenzaron a organizar lentamente el sistema del teatro culto de intertexto europeo y norteamericano, que afirmaron, por una parte, el Grupo de Teatro Universitario Contemporáneo, dirigido por Néstor Tirri y por otra, la Escuela de

Teatro dirigida por Nina Cortese y posteriormente, la Comedia del Sur en su época inicial, dirigida por sus primeros egresados. (Burgos, 2007, p. 30)

Nuevamente pasaron muchas décadas hasta que Florencio Sánchez volvió a escena en Bahía Blanca. Aunque en los albores de la vuelta a la democracia películas y documentales sobre el autor fueron parte del importante Primer Encuentro Internacional de Teatro Antropológico celebrado en la ciudad en 1987 (Burgos, 2011), recién en el 2006 regresa a las tablas. Dentro del circuito público fue seleccionada la pieza *En familia* para la Comedia Municipal del primer semestre de ese año, dirigida por Facundo Falabella y su asistente, Miguel Ángel Menciondo. Diez años después, en el 2016, de la mano de una incipiente sala teatral del circuito independiente, Espacio Juanita Primera, se puso en escena la primera adaptación de aquella comedia del autor, con el nombre *En convivencia*, cuya autora y directora fue la joven teatrera Belén Sosa. Finalmente, las vueltas de la vida teatrales hicieron que este 2025 esta obra fuera seleccionada como Comedia Municipal del segundo semestre, haciendo que el espíritu de Sánchez volviera a atravesar a los espectadores bahienses y a construir memoria escénica de su paso por la ciudad.

### ***En convivencia*, el proceso de reescritura (2015-2025)**

Las prácticas de reescritura teatral han sido objeto de estudio del Teatro Comparado en la Argentina desde sus orígenes en 1987 (Dubatti, 2020). Si bien se destacan los estudios comparatistas de reescrituras argentinas de la dramaturgia universal, mi interés en este trabajo está puesto en la realización de un ejercicio de poética comparada entre un texto clásico de la dramaturgia argentina porteña de principios del siglo XX (un exponente de lo que, en líneas generales, suele denominarse “teatro argentino”)<sup>1</sup> y una adaptación realizada en la localidad de Bahía Blanca entre los años 2015 y 2025. De este modo, esta propuesta se enmarca dentro de la segunda teorización del Teatro Comparado<sup>2</sup> y específicamente a la Poética Comparada, aquella que estudia las poéticas teatrales en sus contextos territoriales, interterritoriales y supraterritoriales (Dubatti, 2020).

Para realizar mi análisis, partiré entonces de la teoría y la metodología de la adaptación teatral propuesta por Dubatti (1994). Desde sus lineamientos, entenderé a la reescritura teatral como:

la intervención teatral (dramática o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino. (p. 13)

En este caso, el texto-fuente es *En familia* de Florencio Sánchez, mientras que el texto-destino lo constituye *En convivencia* de Belén Sosa. Particularmente, esta dramaturgia local presenta un interesante recorrido de escritura fuertemente vinculado a los procesos escénicos que le fueron dando entidad teatral. Por ello, periodizaré el trabajo de reescritura de Sosa en dos etapas: la primera, desde el 2015 al 2017, periodo en el que la versión primigenia se gestó y estrenó; y la segunda, desde el 2024 al 2025, periodo en el que se retomó la primera versión para el proyecto de la Comedia Municipal 2025 y se le realizaron nuevas modificaciones durante los meses de proceso creativo hasta el estreno.

---

1 Durante mucho tiempo la teatrología argentina denominaba “teatro argentino” al teatro porteño, cuya centralidad era indiscutible. Gracias a nuevas corrientes teatroológicas, como el Teatro Comparado y la Cartografía Teatral, sabemos que existen “teatros argentinos” (en plural) y una multicentralidad.

2 El concepto de “territorialidad” constituye una superación y ampliación del concepto de “nación” en tanto, como explica Dubatti (2020), circunscribe al teatro en contextos geográfico-histórico-cultural-subjetivos de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos.

Con respecto a la primera etapa, esta comienza a fines del 2015 cuando Sosa decide releer *En familia* en pos de comprobar la posibilidad de trabajarla con el grupo adulto de alumnos de teatro de su espacio cultural Juanita Primera. Según afirma en la entrevista que le realicé para este trabajo, dicha relectura ya estuvo influenciada por la necesidad del cambio estructural dramático de los roles de los personajes: los haría a todos hermanos de una misma familia (a excepción de Delfina, quien continuaría en el rol de la cuñada, esposa del hermano mayor). Por medio de la tradicional dramaturgia de gabinete, a dicha modificación se sumaron otras: se subrayaron rasgos de todos los personajes haciendo que estos adquieran ciertas cualidades de personajes “tipo”, se introdujo en los parlamentos y en un símbolo directo (la estatuilla de la virgen) la temática de la fe y la miseria, y se le agregó al personaje de Emilia el conflicto de la violencia de género en consonancia con las primeras marchas de “Ni una menos”.<sup>3</sup>

Con posterioridad, la escena atravesaría la escritura, ya que a partir del 2016, la artista comenzó a trabajar el texto con los actores. A través de aquellos ensayos apareció la dramaturgia del actor, en tanto la teatrística no solo modificaba el texto en función de lo que veía a lo largo del proceso creativo sino que además incorporaba líneas de acción provenientes de otras poéticas (Chéjov, por ejemplo) y escrituras propias de los actores. Estamos ante una clara dramaturgia en proceso que incluso no tenía un desenlace claro. En propias palabras de Sosa, el final apareció espontáneamente en un ensayo. La lógica de la escena hizo que el nuevo conflicto planteado en la reescritura encontrara un final y desde allí ella volvió a la escritura de gabinete para redactar el desenlace.

En cuanto a la segunda etapa, podemos encontrar dos momentos. Por un lado, tras ocho años, la artista retomó la dramaturgia de *En convivencia* para readaptarla según las condiciones de la ordenanza de la Comedia Municipal de Bahía Blanca. Entre otros aspectos, desdobló los personajes de Laura y Tomasito, haciéndolos gemelos, para reducir los actores a siete; ascendió un poco más la clase social de los hermanos haciéndolos de clase media-alta (en su versión primigenia eran de clase media-baja); e incorporó el procedimiento del distanciamiento a partir de evidenciar la construcción de las escenas por medio del rompimiento de la acción.<sup>4</sup> Este texto, producto de una nueva escritura de gabinete, fue el que resultó ganador del concurso público y el que se utilizó para las instancias de audición. Pero el recorrido de la reescritura no finalizó allí, ya que a partir de las audiciones afirmamos que existe un segundo momento de reescritura, que continúa hasta hoy aunque sin dramaturgia de gabinete, en el que se han hecho nuevas modificaciones a partir del proceso creativo, por ejemplo, la inclusión de un conflicto con los videojuegos en Tomasito, propuesto por una de las actrices audicionantes.

En función de lo explicado precedentemente, es posible realizar algunas definiciones teóricas acerca del proceso dramático y del tipo de adaptación teatral llevado a cabo por Sosa. En principio, como sostiene Dubatti (2009), existen una multiplicidad de prácticas de escritura teatral que desde mediados de los años '80 han echado por tierra la tradicional noción de dramaturgia en la que solo escribe teatro un autor-dramaturgo experto y han permitido además revisar la historia del teatro universal enriqueciendo la mirada en torno a la diversidad de dramaturgias que han existido a lo largo de los siglos.<sup>5</sup> Desde este punto de vista, el proceso de escritura dramática de *En convivencia* se inscribe dentro de una dramaturgia de escena que partió de una dramaturgia de directora (Sosa es actriz y directora, no dramaturga) e incluyó dramaturgia de actor. El móvil de la adaptación fue la escena misma (partió de pensar cómo sus actores podrían ser hermanos) y esta a su vez se fue introduciendo durante todo el proceso creativo. De esta manera, podemos distinguir, para la versión primigenia, un texto pre-

---

3 Con motivo del horroroso femicidio de la adolescente santafecina Chiara Páez, el 3 de junio del 2015 se realizó la primera marcha “Ni Una Menos”, constituyéndose en un puntapié en la lucha contra la violencia de género en nuestro país.

4 Esto se hace más evidente en el texto escénico que en el texto dramático, aunque igualmente este presenta notas al respecto.

5 Piénsese, por ejemplo, en los *canovaccio* de los cómicos del arte durante el Renacimiento italiano.

escénico base (la primera versión realizada por Sosa en el 2016), diferentes textos post-escénicos (notaciones gráficas de textos escénicos de los diferentes ensayos y líneas de acción) y un texto pre-escénico en segundo grado (reescritura de gabinete a partir de todo el proceso artístico, incluida las funciones del 2017). Este último fue el puntapié para la segunda y actual versión, aunque esta incluyó lo que podríamos denominar un tercer grado de escritura pre-escénica debido a que la artista volvió a realizar una dramaturgia de gabinete antes de presentarse al proyecto de la Comedia Municipal. Más tarde, este nuevo texto fue intervenido a partir de notaciones gráficas de las audiciones, ensayos y funciones, constituyéndose así en un texto post-escénico que hasta la actualidad no presenta una nueva escritura de gabinete.

### **La adaptación bahiense de *En familia***

Centrándome entonces en este texto pre-escénico en tercer grado presentado a fines del 2024, elaboraré el análisis comparativo de *En familia* y *En convivencia*, teniendo en cuenta tres niveles de comparación: el nivel de la fábula, el nivel del discurso y el nivel semántico.

Nivel de la fábula — A partir de la lectura de *En familia*, puedo establecer los siguientes elementos esenciales de la fábula:

- tesis vs. antítesis (idealismo burgués “quijotesco” del valor de la cultura del trabajo y la honra social vs. corrupción moral producto de la crisis económica);
- disputa de poder familiar (padre vs. hijo);
- el ambiente asfixiante (la atmósfera psicológica y social ahoga a los personajes);
- una verdad a medias (las actividades de Jorge, el *pater familias*);
- una traición (del padre al hijo).

En el texto de la adaptación se mantienen los elementos de la fábula, con cambios superficiales. Respecto a la disputa de poder familiar, si bien acá es entre hermanos mayores (Damián y Jorge), por detrás y en las sombras está la influencia del padre. La verdad a medias referida a Jorge ya no es su problema con el juego, sino solo la deuda económica que tiene y quiere saldar a toda costa. La traición sigue estando, es de parte de Jorge (que es una versión proyectada del padre), y se complejiza aún más, ya que se suma otra, la de Mercedes. Por último, el ambiente continúa siendo asfixiante, aunque adquiere una caracterización de contraste: la fachada enriquecida oculta la miseria moral y psicológica del hogar. La casa es una gran trampa que revela su esencia una vez que todos penetran en la red.

Nivel del discurso — Si bien la estructura general del primer acto es muy similar al original en consonancia con respetar la fábula, hay algunos cambios sustanciales. Al ya mencionado respecto a que todos los personajes son hermanos y de cierta manera huérfanos (la madre ha muerto y el padre está todo el tiempo ausente, bebiendo y jugando), se suma una caracterización tipificada de casi todos ellos como parte de una exacerbación de la comicidad: Tomasito es un adolescente picaresco; Laura, una gastadora holgazana; Emilia, una milonguita; Eduardo, un vago; Jorge, un atorrante; Mercedes, una santurrón; y Delfina, una cheta. Este aspecto se ve subrayado además en el nivel de la enunciación mediata: a diferencia del texto-fuente, los personajes hablan el español bonaerense de la clase media urbana actual con diferencias cronolectales y sociolectales (los personajes más grandes se expresan con mayor formalidad, mientras que los menores lo hacen con insultos y más informalmente).

Asimismo, hay un cambio de función actancial, principalmente en Mercedes, quien cumple el rol de ayudante en la versión original, mientras que acá veremos que es opositora. Si bien este personaje hereda de *En familia* la aparente motivación de sostener el hogar en caída, en este primer acto no parece sentirse tan culpable ni miserable por toda la situación vivida (no llora al contar las penurias de la familia ni se muestra afectada ante la confesión de haber robado un supermercado, como sí lo hace

todo el tiempo su contraparte original). Al mismo tiempo, Damián prescinde de ella en su función de ayudante en la proeza de salvar a la familia, él lo hará todo solo, no habla de un “nosotros” como en la obra de Sánchez. Otro cambio importante de estructuración respecto al texto-fuente es que aquí desde el comienzo se sabe de la ludopatía del padre y de Jorge: Mercedes en la escena siete le cuenta a Damián toda la caída del padre y en la ocho le afirma que Jorge sigue el mismo camino, incluso en la escena nueve es el propio Jorge el que le expresa que jugará al treinta y seis colorado para ver si tienen suerte y traer plata. Esto último, que en el original de Sánchez es un comentario que Jorge hace en una tonalidad de suposición en tanto nadie sabe de su ludopatía (a excepción de Mercedes que lo oculta), aquí se muestra directamente, reforzando la ceguera idealista de Damián: aunque todo está corroído frente a sus ojos, él no lo quiere ver, asume el rol del Quijote.

El segundo acto es donde se nota la mayor cantidad de cambios respecto al texto-fuente. Hay ocho escenas menos. El idealismo ciego de Damián se ve reforzado, primero, en las elipsis a los comentarios de Delfina vinculados a su quijotismo (lo vemos ciego, sin compasiones de ningún miembro de la familia) y por otro lado, en su acción de desoír al padre que apareció extraescena, allí él le mencionó que tenía un plan para salir (por el final sabemos que es robarle a él) pero como está en la versión de héroe salvador, no lo escuchó, solo lo puso en su lugar de “jubilado del mando del hogar”. En esta misma línea, se percibe un cambio de tono en Mercedes respecto del original: las escenas cuatro y seis la muestran interesada en que el matrimonio no salga de la casa y en una conversación de tono cómplice con Jorge. Como este personaje ha sido modificado en su función actancial, se pierde la originaria protección a Damián, quien aparece en esta versión como un personaje más expuesto a la inmoralidad de la familia corrupta.<sup>6</sup>

Un aspecto de relevancia lo constituye la introducción de los tópicos del cuerpo de la mujer y las violencias intrafamiliar y de género en una escena agregada, ausente en el original. En la escena siete, hay un acercamiento entre Delfina y Laura por medio de un juego de alcohol en el que ambas se confiesan intimidades: Delfina ansía que Damián recupere su status y casarse, mientras que Laura desea volver el tiempo dos años atrás, previo a la primera vez que el padre volvió borracho y rompió todo (además ella menciona que ha tenido que callar muchas cosas). En ese momento ingresa Emilia con un ojo moretoneado y confiesa que fue violentada por Walter, un hombre con el que ella sale frecuentemente aunque no sabemos en qué circunstancias. Aquí aparece el manto de sospecha sobre los peligros en los que está sumida Emilia en pos de obtener dinero. Este acontecimiento fue preparado dramáticamente desde la segunda escena de este acto, ya que la didascalia menciona que el personaje viste “provocativa” para una entrevista de trabajo y eso es objeto de conversación entre Damián, Delfina y Mercedes. Un diálogo semejante transcurre en la escena cinco, en ausencia de Damián, cuando ella vuelve a ponerse otro vestido llamativo y, ante los prejuiciosos comentarios, expresa que no será su hermano quien le diga cómo vestirse.

El acto final coincide con el texto original en el predominio de la dramaticidad frente a la comicidad. Sin embargo, lo dramático se ve reforzado aquí por la introducción de una catáfora: en la escena final se revela que la traición y el robo a Damián fue un plan ideado por el padre y ejecutado por los hermanos Jorge y Mercedes. Así, el cambio de función dramática de Mercedes queda explicitado y los espectadores debemos resignificar todo lo visto hasta el momento según este nuevo sentido. A esta importante modificación, se le suma la del motivo de la llegada de la policía. Mientras que en la obra de Sánchez las fuerzas de seguridad llegan para llevarse a Jorge como corolario del enfrentamiento entre

---

<sup>6</sup> Es interesante la introducción del motivo de la fe en Mercedes, ella trae la estatuilla de la Virgen en la escena nueve y esta será testigo de la revelación de la oscuridad de esos personajes (incluida su devota). Considero que la autora apela a un patrón cultural y popular de religiosidad cristiana, muy presente en las obras de Armando Discépolo, que, junto a la tipificación de los personajes, podrían acercar esta adaptación a la semántica del grotesco criollo.

este y Damián, aquí llegan para tomarle la denuncia a Emilia con anterioridad al enfrentamiento final entre los hermanos. Podemos observar entonces que se le quita peso a este procedimiento dramático para reforzar la catáfora final. Incluso el intercambio entre los hermanos no es tal, es más bien una descarga de impotencia de Damián ante Jorge, quien apenas responde impávido a los gritos e interpelaciones de su hermano. Hasta la misma Delfina amenaza con irse sola frente al desborde emocional de su marido. Considero que esta acción refuerza el carácter egoísta del idealismo de Damián porque estalla ante la impotencia de no poder cumplir con su objetivo, a diferencia del Damián de Sánchez que se quiebra ante la desilusión por descubrir el nivel de inmoralidad de su padre.

Un último aspecto relevante correspondiente a este nivel de análisis es la introducción en las didascalias de indicaciones escénicas de cambios de vestuario, de paso del tiempo y de construcción de escena. Esto se corresponde con la mirada teatralista de Sosa cuya poética escénica introduce procedimientos del distanciamiento brechtiano y rompe con el realismo sensorial y el realismo narrativo de la mirada teatral de Sánchez: transiciones visibles entre personaje-actor, presencia escénica de actores en *stop*, desdoblamiento de una actriz, escenas armadas frente a los espectadores e interrupción de la acción entre escena y escena.

Nivel semántico — El cambio de título respecto del texto-fuente es el primer indicio de la transformación semántica del texto-destino. La ironía del *En familia* de Sánchez (Rein, 1975) por la cual nos apartamos del sentido idealizado de la institución familiar es reemplazada por un sentido descriptivo. *En convivencia* resalta el aspecto vincular de los personajes, invita a pensar en aquellos conflictos que aparecen a la hora de compartir una misma casa. De esta forma, el sentido de grupalidad presente en el sustantivo colectivo “familia” es desplazado hacia el sentido individual del convivir, a aquellas problemáticas de los sujetos particulares juntos en un mismo sitio. Este cambio va sin dudas de la mano de la transformación de todos los personajes en hermanos y de la aparente ausencia de figuras paternas que aúnen en un todo a la familia.

En ese sentido, mientras que en la obra de Sánchez nos encontramos con una tesis pesimista en la que el sujeto parecería no poder escapar de la falsedad y la inmoralidad una vez entrado en ellas, si no se lo propone con decisión (Ordaz, 1982), en la tesis de la micropoética de Sosa el pesimismo es brutal. Esta obra parece más una lucha de egos por ver quién saca la mejor tajada o quién la puede pasar mejor sin esforzarse mucho. De hecho, el hermano que defiende los valores de la honra y el trabajo cae en la trampa de todos los demás, siendo él egoísta también. El final catafórico lleva a pensar que todo está corroído ya desde el comienzo, que las apariencias son más fuertes que la esencia y que incluso es imposible escapar de la degradación una vez que se entra en contacto con ella. La inmoralidad se ha arraigado en los personajes y, en consecuencia, el individualismo se vuelve feroz y destructivo (“sálvese quien pueda y a costa de quién sea”).

En consecuencia, a partir del análisis comparativo realizado, puedo concluir siguiendo a Dubatti (1994) que nos encontramos frente a una adaptación estilizante formal,<sup>7</sup> pues el texto-destino modifica aspectos esenciales del discurso y refuerza la semántica del texto-fuente.

## Conclusión

A modo de síntesis, he reconstruido el trabajo de reescritura de *En familia* llevado adelante por la teatrista bahiense Belén Sosa. He resaltado los aspectos escénicos que intervinieron en las diferentes instancias de escritura dramática y luego he comparado el texto-fuente y el texto-destino desde tres

---

<sup>7</sup> El autor plantea la existencia de cuatro tipos de adaptaciones: clásica, estilizante (formal o contextualizadora), transgresora y libre.

niveles, pudiendo observar que la fábula original se respeta y que los cambios introducidos a nivel estructural subrayan el sentido pesimista de la tesis de Sánchez. Aquella familia porteña de clase media corrompida por una crisis económica en el marco del liberalismo de principios del siglo XX es hoy una familia bahiense destruida por una crisis económica en el contexto de un nuevo liberalismo que conduce al individualismo feroz. Cambian las coordenadas territoriales, pero la historia se repite. Por algo Sánchez es un clásico.

### Referencias bibliográficas

- BURGOS, NIDIA, “Buenos Aires. Bahía Blanca (1885-1960)”, en Pellettieri, Osvaldo (comp.) *Historia del Teatro en las Provincias. Volumen I*, Buenos Aires, Galerna, 2005, pp. 29-43.
- BURGOS, NIDIA, “Buenos Aires. Bahía Blanca (1951-1979)”, Pellettieri, Osvaldo (comp.) *Historia del Teatro en las Provincias. Volumen II*, Buenos Aires, Galerna, 2007, pp. 19-30.
- BURGOS, NIDIA, “Búsquedas, transiciones y renovaciones en el teatro bahiense de los 80 y los 90”. *La Revista del CCC*, N° 11 (2011) [en línea]. <https://www.centrocultural.coop/revista/11/busquedas-transiciones-y-renovaciones-en-el-teatro-bahiense-de-los-80-y-los-90> [Consulta, 14-5-2025].
- DUBATTI, JORGE, “Aportes para la teoría y la metodología del Teatro Comparado: el concepto de ‘adaptación teatral’”, *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, Buenos Aires, 1994, pp. 13-27.
- DUBATTI, JORGE, “Otro concepto de dramaturgia”, *Revista Agenda Cultural Alma Máter*, N°158, 2009. [en línea]. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/download/2215/1787> [Consulta, 14-5-2025]
- DUBATTI, JORGE, “Reescrituras teatrales, territorialidad y políticas de la diferencia”. *Teatro y Territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*, Barcelona, Gedisa, 2020, pp. 187-211.
- MÁRQUEZ, MATÍAS, “Entrevista a Belén Sosa”, *Mateo. Medio Argentino de Teatro Online*, 10 de octubre de 2025 [en línea]. <https://leemateo.com.ar/?p=4575> [Consulta, 18-10-2025]
- ORDAZ, LUIS, “‘En familia’: una crónica del derrumbe”. *Teatro. Revista del Teatro Municipal General San Martín*, Año 3, N° 8, 1982, pp. 34-40.
- PELLETTIERI, OSVALDO, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna, 2002.
- REIN, MERCEDES, *Florencio Sánchez, vida y obra*. Montevideo, La Casa del Estudiante, 1975.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *En familia*. Edición y notas de Rosa Palma de Carpineti, Buenos Aires, Kapelusz, 1965.

# LOS DERECHOS HUMANOS EN EL TEATRO A TRAVÉS DE LA OBRA *LOS DERECHOS DE LA SALUD* DE FLORENCIO SÁNCHEZ

Mirna Ruth Martínez  
Universidad de Panamá  
[mirnaruthmartinez@gmail.com](mailto:mirnaruthmartinez@gmail.com)  
[mirna-r.martinez-@up.ac.pa](mailto:mirna-r.martinez-@up.ac.pa)

Dramaturgo y periodista uruguayo (Montevideo, 17 de enero de 1875 - Milán, 7 de noviembre de 1910), Florencio Sánchez es considerado uno de los fundadores del teatro rioplatense y una figura clave en la literatura latinoamericana. Sus obras fueron escritas entre los años 1903 a 1907 y en ellas explora temas sociales y humanos las cuales tiene un enfoque realista y criollista ya que utiliza el habla popular de la época. Fue el mayor de una familia numerosa y comienza su carrera en el periodismo en Montevideo y Buenos Aires, donde también militó en diversos movimientos políticos, desde el nacionalismo hasta el anarquismo.

*Los derechos de la salud* se publica en 1907, pero, algo interesante y que viene siendo la pregunta generadora de esta investigación es que Florencio Sánchez murió de tuberculosis, contra la enfermedad en 1906 y la tuberculosis fue la causa de su muerte el 7 de noviembre de 1910. Sin embargo, no hay evidencias claras en las fuentes consultadas que indiquen que Sánchez sabía que tenía tuberculosis cuando escribió *Los derechos de la salud*.

La obra aborda la tuberculosis con gran conocimiento y sensibilidad hacia el estigma social y la negación de los enfermos, lo que sugiere que tenía conciencia de la enfermedad desde un punto de vista social y médico, pero, no se menciona que estuviera diagnosticado o consciente de su propia tuberculosis en ese momento. En referencia a ello, Antonio Turnes en su libro *Florencio Sánchez, los misterios de su vida, pasión y muerte* (2011) escribió que:

Sorprende en algunas de sus obras, como en *Los derechos de la salud* el conocimiento que tenía de algunas informaciones médicas, muy en boga en la época, cuando la tuberculosis era una enfermedad de gran importancia económica y social, que afectaba sobre todo a la gente que bordeaba la miseria. Pero, que también podía afectar a las clases acomodadas.

## ***Los Derechos Humanos***

Hoy en día los Derechos Humanos se encuentran contemplados en la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1946, pero en 1907 Sánchez nos los plantea desde una perspectiva que a la fecha de hoy seguimos viviéndolo lo cual lo hace llevable al teatro en sus diferentes adaptaciones de la obra. Una obra poco representada de Sánchez, sin embargo, es uno de sus textos más intensos que nos refleja cómo era el sistema de salud, familiar, social y de investigación de la época donde Sánchez a su vez no solo aborda el tema de la salud y la enfermedad, sino que también establece una línea fronteriza entre los sanos y los enfermos.

*Los derechos de la salud* es un reflejo actual de los derechos humanos llevados al teatro, lo cual nos confirma que el teatro siempre no solo será un conector sino un trasmisor de mensajes y sentimientos al público ya que todos en algún momento hemos pasado por alguna enfermedad o pariente que la ha padecido. En la obra Sánchez plantea el drama de los enfermos crónicos y como su padecimiento afecta a toda la familia lo que los hace cuestionar los límites de la tolerancia, la compasión, el egoísmo dentro del núcleo familiar.

Desde una perspectiva de los derechos humanos, en la obra se resalta varios de los derechos fundamentales:



- El derecho a la salud: Como derecho universal, correlacionado la preocupación por las condiciones materiales, emocionales y de atención que rodean a los enfermos y que a la vez envuelve en la preocupación y la complejidad de la enfermedad a toda la familia completa.
- La dignidad humana: Frente a la enfermedad, allí donde los personajes luchan por mantener la autonomía y los afectos, pese a las limitaciones físicas y sociales que impone la salud deteriorada de Laura la protagonista.
- La exclusión: La obra nos evidencia la “frontera” entre los sanos y los enfermos. Un debate hoy en día en términos contemporáneos de derechos y discriminación.
- La estigmatización: Sánchez no trata estos temas de forma abstracta en la obra, sino que los encarna en conflictos realistas y profundamente humanos, haciendo del teatro una forma de exponer y denunciar situaciones de injusticia y vulnerabilidad de los derechos.

### **La interpretación en el teatro**

*Los derechos de la salud* se estrenó en el teatro en 4 de diciembre de 1907, la obra presenta una trama que refleja la tragedia humana y social en torno a la enfermedad, especialmente la tuberculosis, y cuestiona la negación de la autonomía de los enfermos. La historia se sitúa en 1907 y gira en torno a Luisa, una joven madre y esposa de la alta sociedad argentina que está infectada con tuberculosis, aunque en un principio se oculta su verdadero diagnóstico bajo la supuesta causa de una bronquitis. Es así como su marido, hermana, amigos y el médico mantienen un pacto de silencio para protegerla, pero esta ocultación a priva de gobernar su propia existencia y la va separando de sus funciones vitales como madre y esposa.

El ambiente en que se desarrolla la obra oscila entre un hogar y un sanatorio, simbolizando una vida en permanente incertidumbre y en un estado social y emocional desgarrado. La tuberculosis era la enfermedad emblemática de la época, es por ello por lo que Sánchez trasciende su contexto para hablar de cualquier situación que suponga pérdida de salud o condiciones adversas que limitan el pleno ejercicio de los derechos fundamentales, poniendo en evidencia con sensibilidad la tensión entre la vida y la muerte, la mentira, el silencio, la salud y la enfermedad y plantea preguntas esenciales sobre el derecho a la salud. En sus propias palabras “Si solo los sanos tienen derecho a vivir plenamente, si los enfermos tienen derecho a conocer la verdad sobre su situación, y si tienen derecho a elegir como vivir sus últimos momentos”.

En *Los derechos de la salud* Luisa enfrenta la tuberculosis y su progresiva pérdida de control sobre la vida familiar muestra las consecuencias profundas de la enfermedad no solo en el individuo sino también en los derechos afectivos y emocionales de todos los miembros del hogar. Luisa representa la represión y la negación de la identidad femenina y la autonomía personal impuestos por la sociedad de la época. Esta obra nos muestra como la enfermedad afecta no solo a la persona sino también a su entorno social y familiar, generando conflictos, culpas y pasiones ocultas.

Es por ello por lo que el impacto social del teatro de Florencio Sánchez radica en su poder para dar voz a los marginados, interpelar a la sociedad sobre sus injusticias y animar procesos de transformación cultural y política a través del teatro. Sus temas, lenguaje y personajes marcan un antecedente directo del teatro como herramienta de cambio social y reflexión comunitaria en América Latina.

### **Conclusiones**

Sabemos que este tipo de teatro, Florencio Sánchez cumple con la función educativa y de concienciación social, situando los derechos humanos en el centro del drama escénico y permitiendo al

espectador reflexionar, conmoverse y tomar conciencia de realidades frecuentemente invisibilizadas en su tiempo.

Las obras de Sánchez influyeron en movimientos sociales principalmente porque, al abordar los temas vinculados a la realidad social y humana, como la enfermedad, la pobreza, el agobio familiar y la injusticia, contribuye a sensibilizar y sobre todo a visibilizar problemáticas que motivaron reclamos de derechos y de transformaciones sociales. Por ende, la influencia de la obra de Sánchez en movimientos sociales radica en su capacidad para articular desde el arte una crítica social profunda, fomentando una sensibilidad que puede alimentar la protesta y la reivindicación de derechos en la sociedad.

No hay evidencias directas que vinculen sus obras con un movimiento social específico, es por lo que se dice que su teatro, al reflejar la realidad de sectores populares y cuestionar estructuras sociales, funcionó como una herramienta cultural que alimentó la conciencia crítica y la demanda de la justicia social, algo que hoy en día en pleno 2025 seguimos observando que continúa sucediendo en nuestra sociedad.

### Referencias bibliográficas

CÚNEO, DARDO, *Teatro Completo de Florencio Sánchez*. Buenos Aires, Claridad, 1941.

GARCÍA, ESTEBAN, FERNANDO, *Vida de Florencio Sánchez*. Montevideo, Alpha, 1970.

JAIMES VELÁSQUEZ, MARGARITA IRENE, “El teatro y la educación en derechos humanos. Una estrategia para analizar la educación formal en la facultad de derecho de CECAR”. *Reencuentro. Análisis de Problemas Universitarios*, (70), 2015, pp. 148-160.

MARAÑÓN, GREGORIO, “Prólogo”. En Oriol Anguera, J. y A. *Historia de la Tuberculosis*. Salvat, Barcelona, 1944.

MUÑOZ, VLADIMIR, “Una cronología de Florencio Sánchez”. *Reconstruir*, N°65, marzo-abril, 1970.

PERERA SAN MARTÍN, NICASIO, *Florencio Sánchez. El escritor en su centenario*, Buenos Aires, Simurg, 2010.

PIÑEIRO, ROI, *Breve historia de la Tuberculosis*. [en línea.]  
[https://www.seipweb.es/wp-content/uploads/2019/01/Tuberculosis\\_Roi\\_Pineiro.pdf](https://www.seipweb.es/wp-content/uploads/2019/01/Tuberculosis_Roi_Pineiro.pdf)

TURNES, ANTONIO, *Florencio Sánchez, los misterios de su vida, pasión y muerte*. Montevideo, Ediciones Granada, 2010.

### Documentos

Declaración Universal de los Derechos Humanos. <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

Defensoría del Pueblo. República de Panamá. <https://www.defensoria.gob.pa/>

## FLORENCIO SÁNCHEZ EN ITALIA (1909-1910)

Pablo Emilio Palermo  
Universidad de Buenos Aires  
[pabloemiliopalermo@gmail.com](mailto:pabloemiliopalermo@gmail.com)

Entre 1908 y 1911 Eduardo Acevedo Díaz ejerció actividades diplomáticas en Italia y Suiza. Su actuación como ministro plenipotenciario de la República Oriental del Uruguay en esos países coincidió con la estadía de Florencio Sánchez en tierra italiana, año escaso en el que el dramaturgo consagrado soportó la cruel enfermedad que lo aquejaba y que acabó con su vida en plena y creadora juventud. Penoso relato de una existencia que avanzaba al desenlace fatal lo constituye “Los últimos momentos de Florencio Sánchez”, medallón que Acevedo Díaz fechó en Río de Janeiro el 15 de febrero de 1913, crónica europea del talentoso creador arrebatado al arte

cuando se disponía a conquistar nuevos éxitos duraderos que fuesen seguros de gloria y perpetuidad de su nombre.

El singular Florencio necesita un biógrafo, además de crítico —aseguraba Acevedo Díaz—, y estos fugaces apuntes pueden ser de alguna utilidad al que se imponga esa honrosa tarea. (s. f., pp. 206-207)

Algunos años más tarde, en 1920, el argentino Roberto Giusti, gran amigo de Sánchez, publicó en Buenos Aires una documentada biografía del autor que completaban una nota sobre los orígenes del teatro rioplatense y un ensayo sobre la dramaturgia de Florencio.

Corría mayo de 1907 cuando Florencio Sánchez solicitó del presidente uruguayo, Dr. Claudio Williman, el otorgamiento de una pensión que le permitiese viajar a Europa. Los éxitos logrados en Montevideo y en la capital argentina no habían sido para él suficientes. La ambición de triunfar sobre escenarios más vastos, alentada por la crítica y los amigos, preocupaba su imaginación. Se trataba, nos recuerda Jorge Cruz, del “autor más apreciado y mejor remunerado de su tiempo” (Cruz, 1975, p. 130). El diagnóstico de una inicial enfermedad al corazón y los ataques de neurastenia padecidos no constituyeron escollos. En diciembre, el público rioplatense había aplaudido una de sus máximas creaciones: *Los derechos de la salud*, historia de Luisa, una dama presa de la tuberculosis, desalojada, según el texto, de “uno de los hoteles de la cumbre” por su condición de “peligrosa”, intolerable escalón ubicado por encima del todavía tolerable concepto de lo contagioso.

Llegado abril de 1908, varios diputados, entre ellos José Enrique Rodó, Aureliano Rodríguez Larreta y Domingo Arena, presentaron un proyecto de ley que otorgaba al autor una pensión de dos mil cuatrocientos pesos anuales por tres años para trasladarse a Europa a perfeccionar sus condiciones artísticas y hacer propaganda beneficiosa al país. Sancionada la iniciativa por la Cámara de Representantes, el Senado terminó por estancarla. Sin embargo, la ilusión de estrenar en salas europeas no cayó en el olvido:

Trabajaré, lucharé, buscaré los medios —dijo Sánchez al periodismo—. A punta de pluma se pueden hacer muchas cosas y yo le tengo mucha confianza a la mía, porque es buena, porque es honrada, tanto que me ha dado de comer durante cinco años. (en Giusti, 1920, p. 68).

En su edición del 24 de julio, *La Tribuna Popular*, de Montevideo, recogió del propio Florencio el nombre de tres piezas que proyectaba escribir: *La plebe*, *La viudita* y *El derecho a la tristeza*, llamada esta igual a uno de los cuentos escritos por Roberto, personaje de *Los derechos de la salud*. *Un buen negocio*, su última comedia, representada en Montevideo en mayo de 1909, fue enseguida exhibida en el Teatro Apolo de Buenos Aires por la Compañía de Pablo Podestá.

Mediante la vía administrativa, finalmente, el presidente Williman designó a Sánchez, en septiembre de 1909, “Comisionado Oficial” del gobierno oriental con la misión de “informar sobre la concurrencia de la República a la Exposición Artística de Roma”. Un banquete en Montevideo, otro en Buenos Aires, y por delante el interminable océano azul. En esta última ciudad dijo ante la concurrencia:

Me voy a Europa. ¿A qué? A algo más que vivir y escribir comedias. Si el artista simpático a Nietzsche se conformaba con pan y arte, yo ambiciono pan, arte y gloria.

Sé que debo luchar y que la batalla será decisiva, pero mis armas son buenas: confianza y energía. Y en mi penacho he sustituido la vieja divisa del guerrero: “Vencer o morir”, por la más imperiosa: “Vencer, vencer siempre”. (en Giusti, 1920, p. 69)

Embarcado el 25 de septiembre en el Príncipe de Údine, buque de 7914 toneladas perteneciente a la compañía Lloyd Sabaudo, Sánchez arribó a Río de Janeiro el día 30. El viaje no fue tan bueno y el pasaje terminó mareado. Compensación más que ventajosa le resultó la bahía de Río, “espectáculo grandioso” que absorbió sus “24 sentidos”, según dijo en carta a su amigo Julián Nogueira; “Hasta aquí, ni pensar, ni escribir, ni leer”; Imposible “fijar la imaginación en nada serio. Se come, se duerme, se pasea de popa a proa y a ratos se conversan cuatro pavadas” (en Rosell, 1975, pp. 192-193).

A su paso por Río, narró Acevedo Díaz, la dolencia del viajero “seguía su natural proceso. Lo sacudió, lo amonestó, lo amenazó con la acritud propia de la parca que se apresta a cortar el hilo” (Acevedo Díaz, s. f., p. 207).

Semana y media más tarde el transporte se encontraba cercano a la Gran Canaria. Florencio se dirigió a doña Catalina Raventós Oviden —Catita—, “la linda esposa largamente deseada y ardientemente amada”, al decir de Giusti (1920, p. 63). Aburrimiento, hartazgo, mar calmo, fueron la constancia de sus jornadas de viajero. “El mar fatiga y abrume, como todo lo excesivo”, dijo a un destinatario cuyo nombre no se ha conservado.

Una, dos, mil olas así, hacen bien al espíritu; pero horas y horas de oleaje lo estrujan, lo soban, lo deforman, matan la impresión del primer instante, y dejan el sedimento desagradable de una grata sensación malograda. Y si una mañana tenemos la impresión de una inmensidad quieta, pues está el océano como un espejo, al poco tiempo nos sentimos anonadados por tanta mansedumbre. Y para peor, ni tiburones, ni peces raros, ni bagres a la vista. (en Rosell, 1975, pp. 193-194)

La libreta de apuntes de su pertenencia —“espejo y clave de la intimidad del viajero” según Dardo Cúneo— (Cúneo, 1952, pp. 18-19) registró algunos nombres de hoteles: el España, de Madrid; el hotel Continental, de Barcelona; y el Victoria, de Génova.

Florencio Sánchez llegó a esa ciudad el 13 de octubre de 1909. A fines del mes se hallaba en Milán, junto a tres compatriotas y otros amigos. El 7 de diciembre, desde Génova y de paso para la *Riviera italiana*, Sánchez dio cuenta a Pablo Minelli González (el poeta autor de *Rimas de Lutecia* y uno de los secretarios del embajador Acevedo Díaz) del “serio lío” originado entre la Sociedad de Autores italiana y algunos empresarios, conflicto que le obligó a “rechazar una excelente proposición”. La depresión vivida en las semanas de navegación mudó en deseos de trabajar. Una vez instalado en San Remo, donde pensaba permanecer un mes, aprovecharía el tiempo para escribir la adeudada correspondencia a *La Nación* y *La Razón* y, quizá, cierta “obra teatral que me escarabajea la mente” (en Rosell, 1975, pp. 196-197). Sobre la desconocida pieza *La Primicia* se preguntaba Dardo Cúneo: “¿Llegó a escribirla? ¿Fue labor de sus días de Italia?” (Cúneo, 1952, p. 20). “He visto nevar por primera vez. ¡No se imagina la alegría!”, exclamaba al final de aquella carta (en Rosell, 1975, p. 197).

## “¡Vengo a triunfar!”

La correspondencia redactada durante el invierno de 1909-1910 presentaba a un Sánchez en plena actividad teatral. A Ermete Zacconi, amigo cimentado en Buenos Aires y residente en Parma, confió el uruguayo la lectura de dos de sus obras dramáticas. El 21 de diciembre, en Génova, *Los muertos* fue leída en casa del Dr. Mariani por la compañía teatral del siciliano Giovanni Grasso. Un empresario serio había propuesto a Florencio traducir al italiano y dialectos las obras adaptables a los escenarios italianos y hacerlas representar por compañías de primer orden, además de la edición de un libro. Claro que el autor debía ceder la mitad de sus derechos:

A mí la cosa me halaga enormemente —escribió a Pablo Minelli González—. [...] Yo me evito todas las molestias de una peregrinación en pos de empresarios y capo-cómicos por la lectura de mis obras, y sin moverme de mi casa mañana me veo lanzado al mundo teatral con la “reclame” necesaria, y con todas las posibilidades de éxito, a cambio de un renunciamento de ingresos problemáticos si hubiera de hacerlo toda “da me”, conocidas como son mi haraganería y mi “noncuranza” en cuestiones económicas, y sobre todo tratándose de una producción sobre la que mayormente yo no contaba. (en Rosell, 1975, p. 199)

Durante su residencia en la *Riviera* había decidido “estirar a tres actos” el sainete *Marta Gruni*, original en un acto, representado en Buenos Aires en noviembre de 1908 por la compañía teatral de Florencio Parravicini.

Una carta a Minelli González firmada el Milán el 10 de febrero de 1910 exponía sus días en Niza. Entre compañía femenina y diversiones mundanas se sintió un poco Morgan, un poco Don Juan, apache y artista: “Lo experimentado, en suma, la emoción jamás superada de sentir arrastrada mi alma virgen y simple por el torrente de esa cosmópolis única”. Niza le hizo sentir “por primera vez alegría sana y despreocupada”. El dinero para esa buena vida lo proporcionó el derecho cobrado por *Los muertos*. “Si bien valía París una misa —sostuvo—, mucho más vale un poco de emoción a quien, como yo, nunca había podido experimentar la ‘joie de vivre’” (en Rosell, 1975, 198-202).

Interesado en “los acontecimientos teatrales de la temporada”, tal lo afirmado por Giusti, Sánchez visitó Roma, Montecarlo, San Remo, Génova y otras ciudades (1920, p. 63). Una breve carta a Catita nos revela que Florencio quería fijar residencia en la capital de Italia y que por el momento no iría a España.

Sobre la presencia no muy extensa de Florencio en Roma escribieron Minelli González y Acevedo Díaz. Expuso el primero:

Allá por 1910, Florencio Sánchez apareció una mañana en mi casa de Roma, donde yo recién ingresado a la “carrière” [...], me había instalado en el vetusto primer piso de un vetusto inmueble, con ribetes de Palacio o Palacino.

—¡Compañero! —me gritó extendiéndome sus clásicos brazos inconmensurables y fraternales—. Aquí tiene usted al hermano Florencio. ¡La barbaridad de cosas que vamos a hacer juntos! ¡Usted el parisiense y yo el criollo viejo! ¡Vengo a triunfar! —vociferaba embriagado de gozo y temblante de emoción—. (Minelli González, 1971, pp. 375-376)

Minelli González y Sánchez se vieron a diario en aquella ciudad, inclusive de noche. Entre vasos de vino Frascati transcurrieron interminables tertulias de las que participaba también el mayor Enrique Patiño, culto agregado militar de la legación uruguaya.

Una de esas noches —recordó Pablo— invité a varios amigos para oír a Sánchez leer una de sus últimas comedias. Pero a poco de dar comienzo a la lectura, nos impresionó a todos su rostro pálido, demacrado y sudoroso y los continuos accesos de tos que le obligaban a detenerse y apagaban su voz hasta la afonía completa. (p. 377)

Fueron testigos de aquella dramática velada, además de Patiño, el periodista Julio Llanos y su esposa, la escritora Emma de la Barra autora, bajo el seudónimo César Duayen, de la célebre novela *Stella*.

No quiso el enfermo ser examinado por el Dr. Rossi, médico amigo de casi todos los sudamericanos que vivían en Roma. Aceptó sí instalarse en casa de Minelli González, donde se entregó a su obra y a sus escritos. Deseaba viajar a Milán para ponerse en contacto con Zacconi, Grasso y otros empresarios teatrales. Un adelanto de los sueldos de seis meses hecho por el gobierno uruguayo, había llenado al autor de alegría y optimismo.

Acevedo Díaz dijo que su amigo Florencio Sánchez se le presentó un día en Roma. Aquel “joven lleno de rarezas”, que comía poco y “era decididamente muy interesante”, le confió que su salud “era inmejorable, que nunca se había sentido mejor, y que venía dispuesto a observar, estudiar y a escribir cosas de aliento”. Quería empeñarse en producir obras que sobrepujasen a las ya hechas. “Me apuran en ese sentido, pensando acaso que mi ingenio dará para tanto”, aseguraba (en Acevedo Díaz, s. f., pp. 207-213).

Y si para el uruguayo lector de Nietzsche y D’Annunzio no significaban mucho el espectáculo del mar y del oleaje, tampoco lo conmovían las ruinas de los grandes teatros y ciudades. A la vista de obras de arte, catedrales, basílicas y conventos medievales, visitados junto a Acevedo Díaz, ninguna observación oportuna, ningún comentario. Frente a la colosal estatua de Pompeyo en el *Palazzo Spada*, prestó poco interés. En el Templo de Vesta, encendió un cigarrillo. Junto al Arco de Tito, su mirada se perdió somnolienta.

Sánchez, escribió Acevedo Díaz, “poseía el sentido del teatro”. Su orgullo no era sino su aptitud para la escena. Entre bambalinas “era otro hombre, se transfiguraba, revivía para impresiones solo por él experimentadas”. Como extático, observaba “el ensayo de una pieza bien urdida, o de una larga risa cómica correctamente plasmada” (Acevedo Díaz, s. f., p. 213).

El Embajador se propuso acercarlo a artistas en boga. En esa intención se encontraba cuando Florencio desapareció de Roma por semanas. Meses pasaron sin que nada supiese de su amigo. El diplomático escribió con preocupación a las legaciones orientales de Francia y España, pero en vano.

### “¿Quién dijo miedo!”

Las estrecheces económicas acosaron al dramaturgo a partir de su instalación en Milán, en la primavera de 1910. La pensión concedida por el gobierno uruguayo fue trocada en cierta suma pagadera en dos cuotas. Pero el dinero se había acabado y Sánchez no trabajaba ni escribía. Dos semanas de reuniones con el expresidente José Batlle y Ordóñez, que proyectaba un segundo mandato, debieron fortalecerlo un tanto. El 23 de mayo, desde las columnas de *Última Hora*, Santiago Pavoni aseguró que Grasso estrenaría un drama de Florencio a su regreso a Italia. Dos días más tarde, en homenaje al centenario de la Revolución de Mayo, escribió en el álbum de una dama del Lago di Como:

A la mujer argentina y a una argentina, en recuerdo de esta celebración del centenario de la independencia del país que me ha dado estímulos y bienestar y sobre todo una dulce compañera que comparte las alegrías y los dolores de mi vida. (Cúneo, 1952, p. 19)

Llegó el otoño italiano. Florencio Sánchez se sentía afiebrado, esputaba sangre y su flacura era terrible. Su pobre situación lo obligó a dejar el Hotel Continental para alojarse en el hotel Kursaal Diana. Allí recibió la visita de varios amigos, tales el barítono Urizar y el médico rosarino Pompeo Saibene, el primero que descubrió su tuberculosis: diagnóstico cambiado en bronquitis, para no alarmar al paciente. Dejar Milán y trasladarse al clima menos frío de la ribera genovesa fue el consejo del facultativo. Pocos días después, en compañía del gran amigo Santiago Devic, Florencio emprendió viaje. Se hallaba tan débil que no podía caminar. Debíó llevárselo en andas hasta el ascensor del hotel y para subir al tren se lo cargó en una cama-silla. Previsor, se había dirigido a su amigo Eofelio Dovitis para pedirle la reserva de un alojamiento provisorio: “No resisto más”, decía el telegrama (en Rosell, 1975, p. 205).

Las penurias económicas continuaron en Génova. Los amigos disponían apenas de unos francos. Interesado, el cónsul general uruguayo Bernardo Callorda informó al ministro Acevedo Díaz sobre el grave estado de salud del compatriota. El 28 de octubre el pobre Florencio supo “por boca de los médicos la fatal sentencia” (Giusti, 1920, p. 76). Uno de los tres doctores que conformaron la junta médica, ante su insistencia, le confesó que la tuberculosis había invadido el pulmón izquierdo y que solo podría curarse sometiéndose a un régimen de vida riguroso. Aconsejaba su traslado a Suiza, a una estación sanatorial en Davos-Platz, extremo oriental de aquel país. “Desde entonces —apuntó Giusti—, declinando rápidamente su enfermedad, hacia el desenlace, sus contados días transcurrieron entre accesos de desesperación y alguna renovada ilusión sobre el porvenir y su obra por realizar” (1920, pp. 76-77). Imposible retornar a América como se le había cruzado por la mente.

Aquel día 28 escribió a Nogueira: “La gran desgracia nacional. Estoy enfermo, y a lo que parece, seriamente. [...] Se trata de una bronquitis con serias proyecciones sobre el pulmón izquierdo” (en Rosell, 1975, p. 195). Dos especialistas, narró al amigo Julián, lo habían examinado; uno fue pesimista; el otro, no. Prohibido exponerse al frío de las grandes ciudades, planeaba pasar el invierno en Pietra Ligure o San Remo.

En un párrafo sumamente penoso, aquel dramaturgo herido pesaba la esperanza de la aventura europea y su larga enfermedad sin vistas de ceder:

¡La flauta que tengo yeta! Estoy desconsolado, y con ganas de dejarme morir. Quizá sea la fiebre, o una reacción de la intensa, enorme alegría que experimenté al llegar, pero me siento deprimido, triste, compungido, con ganas de llorar. Cada vez que espanto sangre se me llenan los ojos de lágrimas. ¡Este viaje a la celebridad, que me puede resultar un viaje a la tuberculosis! ¡Me resulta espantoso! (en Rosell, 1975, p. 195)

Callorda y señora insistieron hasta que lograron del gobierno uruguayo la entrega de trescientos pesos oro para el traslado a Suiza. Optimista, Florencio prometió restablecerse, escribir sus obras y llevar una vida moderada.

En la que es considerada su última carta, el enfermo indicó a su tío Teófilo Sánchez, radicado en el departamento de Treinta y Tres:

Vende mis obras vendibles, véndeme a mí; busca en la tierra o en el cielo. Es necesario que me hagas un giro de 1500 francos inmediatamente de recibir la presente, por razones imperiosas de salud, de subsistencia y de decoro. (en Rosell, 1975, p. 205)

La pieza *Los derechos de la salud*, que Florencio pretendía estrenar en Italia en noviembre, había llegado, traducida por el escritor italiano Darío Nicodemi, al Teatro Antoine de París. Pero ahora, por consejo médico, le era necesario “un mes o mes y medio de sanatorio en Suiza”. “Nada grave”, tranquilizó al familiar, y siguió: “Tengo el horror de la pluma, de los libros, de todo. Neurastenia e insomnios que me tienen semanas sin dormir” (en Rosell, 1975, pp. 205-206). Consumado aquel estreno, Sánchez regresaría a Montevideo. José Batlle y Ordóñez lo requería. Y con él debía marchar al iniciar su gobierno. El autor sentía entusiasmo por el líder del Partido Colorado y creía que haría una gran presidencia.

Expulsado el 31 de octubre del hotel en que se alojaba por temor al contagio (Hotel Britannia), Sánchez logró ser admitido en un hospital bajo la condición de que a la mañana siguiente marchara a destino. Hubo que suministrarle oxígeno. Los oficios del cónsul fueron decisivos entonces. Acompañado de Devic subió al tren.

Se me informó —narró Acevedo Díaz— que fue un trayecto lleno de contrastes rudos, de escenas impresionantes y de fenómenos nerviosos: ora minutos de diálogos amenos y de alegría tranquila, ora ratos de vocablos cortos y sonrisas tristes, de quejas, de desalientos, de inquietudes, de silencio fatídico. (s. f., p. 220)

El ferrocarril cubrió en cuatro horas la distancia entre Génova y Milán. Florencio se encontraba “casi anonadado, sin fuerzas, sin vigor moral” (en Acevedo Díaz, s. f., p. 220). La capital de Lombardía lo atraía por su belleza. Allí había gozado de la sociedad pintoresca de autores y actores, allí se había radicado y allí quiso bajar para quedarse. Lentos pasos hacia el vehículo y el deseo de que lo condujesen a la casa *Fate bene fratelli*, dirigida por las Hermanas de Caridad, donde nadie le preguntaría por la enfermedad que soportaba y donde podría descansar uno o dos días. El 5 de noviembre, tres días después de su arribo al hospicio, pidió a Devic que escribiera a sus padres y a Catita. Aquel joven desafortunado, ese “amigo de la dulce y atormentada figura”, según dijera Antonio Monteavaro (Cruz, 1975, pp. 129-130), sin siquiera imaginarlo, bien pudo repetir lo dicho por uno de sus personajes: “Sé que he perdido todos los derechos de la vida” (Los derechos de la salud). Al día siguiente dejó de hablar y de alimentarse. El tenor Banci se hizo presente. El lunes 7 de noviembre, luego de horas de tos desgarradora, a la una y media de la madrugada según algunos biógrafos (otros sostienen que fue a las tres), atenta a la agonía de Florencio Sánchez, una de las hermanas recibió “su última mirada melancólica, cuando él murmuraba estas palabras: ‘¡Quién dijo miedo, Devic!’” (en Acevedo Díaz, s. f., p. 222). Habían pasado la noche junto a él, un periodista de Rosario, el cantante lírico Fernando Palombo y, por supuesto, el incondicional Devic.

“¿Te parece poco / que jamás volvamos a encontrar tus huellas?», escribió Evaristo Carriego conmovido. “Sí, nunca hallaremos romero más loco... / ¡Qué cosas las tuyas! ¡Irte a las estrellas!”

En luminosa reflexión, Jorge Cruz sostuvo que Sánchez no fue un escritor “desaparecido antes de dar lo mejor de sí. Su vida se tronchó temprano, pero tuvo una intensidad extraordinaria y lo que realizó en seis años basta para considerarlo el autor hispanoamericano más importante de su época” (1975, p. 139).

### Referencias bibliográficas

- ACEVEDO DÍAZ, EDUARDO, “Los últimos momentos de Florencio Sánchez”. *Crónicas, discursos y conferencias. Páginas olvidadas*, primer millar, Montevideo, Claudio García y Cía., s. f.
- CRUZ, JORGE, “Rostros de Florencio Sánchez (A propósito de su centenario)”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 1975, 155-156.
- CÚNEO, DARDO, “Internación en el teatro de Florencio Sánchez”. *Teatro completo de Florencio Sánchez. Veinte piezas seguidas de otras páginas del autor compiladas y anotadas por Dardo Cúneo*, 2.<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Claridad, 1952.
- GIUSTI, ROBERTO, *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*, Buenos Aires, Justicia, 1920.
- MINELLI GONZÁLEZ, PABLO, “Los poetas del 900”, *Antología de poetas modernistas menores*. Prólogo de Arturo Sergio Visca, Biblioteca Artigas, V. 139, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1971.
- ROSELL, AVENIR, “Epistolario sanchiano”, *Revista Biblioteca Nacional de Montevideo*, N.º 11, 1975.



# CANILLITA, EL SAINETE DESDE LA DRAMATURGIA DE FLORENCIO SÁNCHEZ

Melina Andrea Passarella

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras

[melinapassarella\\_artes@gmail.com](mailto:melinapassarella_artes@gmail.com)

En el presente trabajo tomamos como caso de análisis el sainete *Canillita* (1904), de Florencio Sánchez, con el objetivo de examinar cómo una poética realista, inscripta en el sistema teatral rioplatense de comienzos del siglo XX, reconfigura procedimientos del sainete criollo y proyecta marcas culturales que trascienden la escena y las épocas. El recorte se apoya en la periodización de Osvaldo Pelletieri (2002) para el *Microsistema del sainete y la revista criolla*,<sup>1</sup> entendiendo a *Canillita* como una pieza de transición, que se aleja de la primera fase festiva y caricaturesca, y anticipa una deriva tragicómico-reflexiva. En ese pasaje, la obra articula una espacialidad significativa entre la habitación, la calle y el patio del conventillo, en donde la violencia opera como eje organizador de la acción y como prisma para leer desigualdades, modos de control y vínculos cotidianos. Por otro lado, el recurso de la extraescena realista amplía el mundo dramático, incorporando referencias porteñas y uruguayas que sostienen la lectura de Sánchez como autor “entre dos orillas”.<sup>2</sup>

El enfoque que adoptamos se sitúa en el cruce entre análisis dramático y estudios del campo teatral. Partimos de que la inserción de Sánchez en el sistema no supone una mera adecuación a formas de entretenimiento popular, sino una intervención que tensiona convenciones y habilita lecturas críticas sobre la infancia trabajadora, la criminalización de la pobreza y la vida en el conventillo. Evitando una mirada linealmente celebratoria del género, el interés está puesto en cómo *Canillita* combina eficacia escénica con densidad social, y en qué medida estas operaciones contribuyen a redefinir la frontera entre lo popular y lo reflexivo dentro del circuito comercial de la época.

A lo largo del análisis indagaremos primero en el contexto de Sánchez y la pertinencia de *Canillita* dentro de su trayectoria y del sistema teatral; en segundo lugar, en su estructura y poética, con énfasis en los espacios escénicos y la violencia como forma y atmósfera que reflejan tensiones sociales; finalmente, en las marcas de estilo y lenguaje (polifonía, lunfardo, cocoliche y nominación simbólica de personajes) que permiten comprender la proyección cultural de la obra. Además, consideraremos particularmente la circulación y trascendencia de algunos términos, tales como “canillita”, cuya instalación en el habla cotidiana para referirse a la profesión del diariero y su conmemoración cada 7 de noviembre, fecha del fallecimiento del autor, dan cuenta de la pregnancia de esta dramaturgia en el imaginario social.

Nuestro trabajo propone releer *Canillita* como bisagra estética y política del sainete criollo y como prueba del lugar liminar de Florencio Sánchez, capaz de condensar tradición e innovación en una poética que aún al día de hoy, mantiene su vigencia.

## El contexto de Sánchez y la relevancia de *Canillita*

*Canillita* fue estrenada en el año 1904 por la compañía de Jerónimo Podestá en el *Teatro de la Comedia* de Buenos Aires. La pieza, tal como podemos rastrear en Zapiola (2008), constituye una reescritura de

---

<sup>1</sup> Sobre la periodización del *Sistema Teatral Argentino* y la ubicación del *Microsistema del sainete y la revista criolla*, ver la serie *Historia del teatro argentino, Vol II* (dir. O. Pelletieri, 2002). Para contextualizar la cronología del sainete criollo, Pelletieri propone una periodización del *Sistema Teatral Argentino* que incluye al *Microsistema del sainete y la revista criolla* dentro del *Subsistema de Emancipación Cultural* (1884-1930), distinguiendo una primera fase festiva y una segunda más reflexiva.

<sup>2</sup> La fórmula “entre dos orillas” condensa la doble inscripción rioplatense (Argentina-Uruguay) de Sánchez y su sensibilidad a procesos compartidos; es utilizada en el título del libro *Florencio Sánchez entre las dos orillas*, de Pelletieri y Mirza (1998).

*¡Ladrones!*, obra anterior que había circulado desde 1897 en círculos anarquistas rioplatenses, ligados a la militancia de Sánchez antes de su consagración en el ámbito teatral profesional. Podemos pensar que la reelaboración de la pieza evidencia el pasaje de una dramaturgia de agitación política hacia una escritura escénica con mayor espesor dramático y elaboración formal. La obra se inscribe en el *Microsistema del sainete y la revista criolla* (1890-1930), dentro del *Subsistema de Emancipación Cultural* (1884-1930), basándonos en la periodización del *Sistema Teatral Argentino* propuesto por Pelletieri (2002). *Canillita* en este marco, se ubica en una etapa de transición, vemos que se aleja del sainete como *pura fiesta* de tono festivo y caricaturesco, y anticipa el *sainete tragicómico reflexivo*. Sánchez introduce elementos que, además de dialogar con las formas teatrales de la época, muestran una poética personal marcada por el realismo, la intertextualidad y personajes atravesados por tensiones sociales.

A fines del siglo XIX, el teatro porteño era ya un sistema consolidado, con géneros, públicos y circuitos propios. Cuando Sánchez entra al sistema teatral porteño hacia 1900, el sainete de la primera fase estaba en plena vigencia. Si bien el dramaturgo sostenía una posición crítica frente al teatro de su tiempo y frente a la familia Podestá, fue con esta compañía que alcanzó la fama, consolidando una relación de “mutua adecuación” (Pelletieri, 1998, p. 30). Pelletieri sostiene que Florencio Sánchez logra conjugar una poética propia, crítica y comprometida con una estrategia de inserción efectiva en el sistema teatral porteño de la época, caracterizado por un mercado que demandaba entretenimiento pero habilitaba también la reflexión social, creando “un sistema teatral con la marca semántica del cuestionamiento al orden jerárquico de la sociedad a la que percibe injusta” (p. 35). Con *Canillita*, Sánchez da cuenta de una doble tensión, en la que tenemos por un lado la vocación de denuncia social y la necesidad de circulación comercial, y por el otro, encontramos el realismo como forma y la mirada pedagógica como contenido.

La primera fase del sainete se caracterizaba por la comicidad caricaturesca, lo melodramático y el entretenimiento inmediato. Sin embargo, a medida que el género se complejiza y entra en una etapa canónica, la fiesta inicial se torna más sombría, el conflicto se densifica, los personajes ganan espesor dramático, y el humor comienza a alternar con elementos patéticos y trágicos. *Canillita* se ubica precisamente en ese umbral. Si bien conserva ciertos elementos propios de la primera fase, se orienta hacia una teatralidad más compleja, donde la risa deja paso a la conmoción. En la pieza, el conflicto social se traduce en conflicto doméstico donde la pobreza, la marginalidad y la injusticia se encarnan en relaciones familiares tensas, en vínculos atravesados por el maltrato, la enfermedad, la criminalización. Como señala Zapiola (2008), “la gran cantidad de niños que pululaba por las calles porteñas, alejados de la familia, de la escuela y del trabajo [...] es un factor esencial para comprender la multiplicación de los discursos que los tuvieron como objeto”. *Canillita* no sólo representa a un tipo social reconocible sino que se convierte en figura paradigmática de un modelo de dramaturgia que asume la representación como gesto crítico. El humor convive con la violencia doméstica, el dolor infantil y la denuncia estructural, en una oscilación que desafía los límites del género.

### ***Su estructura y poética. Espacios escénicos y violencia estructural en Canillita***

*Canillita* es una obra de un acto estructurada en tres cuadros que organiza su progresión dramática a partir de una lógica espacial atravesada por la violencia. Los tres escenarios que la componen, la habitación, la calle y el patio del conventillo, no funcionan como simples decorados, sino como dispositivos dramatúrgicos que condensan relaciones de poder, tensiones sociales y formas de exclusión. Cada uno de estos espacios permite identificar niveles específicos de conflictividad que articulan lo íntimo, lo público y lo comunitario.

El primer cuadro transcurre en el interior doméstico, una habitación descrita por las didascalias como de “pobrísimos aspecto”, donde se encuentran Claudia, Canillita y un niño enfermo sin acceso a medicamentos. Este ambiente íntimo y precario expone las condiciones materiales de existencia del núcleo familiar, a la vez que instala el conflicto central, donde irrumpe violentamente Pichín, padrastro del protagonista, acusando a Canillita de haber robado un prendedor, cuando en realidad fue empeñado por Claudia, su madre. Desde este primer momento, la precariedad estructural se revela como condición de posibilidad de la violencia.

El segundo cuadro sitúa la acción en la calle, espacio público atravesado por múltiples registros, donde encontramos el lugar de trabajo infantil, circulación urbana, sociabilidad entre pares, pero también un escenario de criminalización, estigmatización y abuso institucional. Canillita es arrestado en esta escena bajo insultos, empujones y amenazas, exponiendo el modo en que la infancia popular es leída como potencialmente delictiva. La escena no idealiza ni estetiza la miseria, sino que la muestra con ternura rota, con humor agrio, con dolor. En el plano diegético, la violencia institucional se vuelve visible en el procedimiento policial que interviene sin mediación, en donde el policía aprehende al niño con empujones e insultos. Canillita, grita en la pieza: “¡No me pegués, botón!...”,<sup>3</sup> consolidando un universo hostil que desborda lo doméstico (Sánchez, 1999).

El tercer cuadro transcurre en el patio del conventillo, ámbito que en el sainete criollo tradicional suele funcionar como espacio festivo y comunitario. Sin embargo, en *Canillita* este espacio aparece densificado, y vemos que las vecinas discuten, los niños juegan en un contexto hostil y se produce el asesinato de Pichín a manos de Don Braulio. Este desplazamiento del interior al exterior y nuevamente al interior colectivo pone en escena una cartografía donde los límites entre lo privado y lo público se desdibujan, revelando un entorno en el que la violencia atraviesa todos los planos. Sánchez logra presentar el universo de los sectores populares no desde el estereotipo, sino desde el conflicto estructural que los atraviesa. Tal como podemos ver en Zapiola, “lo que hace su autor es asociar en su trama elementos presentes en los discursos oficiales, en los contrahegemónicos y en los populares” (2008, p. 26).

Las intervenciones de los personajes refuerzan esta atmósfera de violencia como forma de existencia. Canillita afirma, con una mezcla de rebeldía y resignación: “¡Yo he dicho que a mí no me van a poner más la mano encima!... ¡Ni usted ni el tipo ése!”. Su presentación en verso también inscribe la violencia como rasgo constitutivo de su identidad: “Deshago una camorra con tres sopapos y al más manate le dejo las narices como un tomate”. La violencia doméstica encarnada por Pichín, la institucional ejercida por la policía, y la simbólica expresada en los vínculos cotidianos (como las disputas entre vecinas), conforman una dramaturgia que no apela al exceso melodramático, sino a una forma realista de mostrar el padecimiento de los cuerpos vulnerables.

En este marco, los espacios escénicos funcionan como ejes estructurantes de una poética que articula estructura y contenido. La escenografía, indicada en las didascalias, refuerza esta densidad social, y la violencia no es sólo argumento; es forma, es atmósfera, es política. Así, la obra no presenta la miseria como fondo, sino como núcleo dramático, visibilizando un entramado estructural que naturaliza el maltrato, la injusticia y el abandono.

---

<sup>3</sup> Las expresiones en lunfardo fueron analizadas de acuerdo al *Diccionario de Lunfardo* publicado en la página web de *Todo Tango*, declarada sitio de Interés Nacional (Rodríguez, A., s/f, *12500 voces y locuciones lunfardas, populares, jergales y extranjeras*; disponible en <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo>), entre otras fuentes. *Botón* es una expresión usada para referirse a la policía como un “vigilante, alcahuete, delator”.

## *Las marcas de estilo y lenguaje. Lenguaje popular, nombres propios y extraescena realista en Canillita*

Uno de los aspectos centrales de la poética realista de Florencio Sánchez en *Canillita* es el uso del lenguaje popular y la elección de nombres con fuerte carga simbólica. Estos elementos no solo construyen identidades verosímiles dentro del mundo dramático, sino que también habilitan una lectura crítica del entorno social representado. A través de un registro polifónico, donde confluyen el lunfardo, el cocoliche y diversas formas del habla popular urbana, Sánchez produce una teatralidad anclada en lo cotidiano, al tiempo que modela figuras que exceden el escenario para instalarse en el imaginario social rioplatense. De acuerdo con Pelletieri (1998), “su escena todavía se ampara en un lugar de cruce de registros lingüísticos e ideológicos, un almacén de suburbio porteño, donde todo concluye sin jerarquías [...]” (p. 44).

El caso paradigmático es el del protagonista, apodado “Canillita”, término que, según el propio Sánchez, deriva de la observación de los niños vendedores de diarios, cuyos pantalones eran tan cortos que dejaban ver sus “canillas” al descubierto.<sup>4</sup> Esta denominación, lejos de ser peyorativa, condensa ternura, denuncia social y empatía con la infancia marginada. La invención del nombre no es sólo una decisión dramática, sino un gesto político de visibilizar a quienes eran sistemáticamente invisibilizados. Tal es la pregnancia de esta figura que el término se incorporó al habla cotidiana y, actualmente, cada 7 de noviembre, fecha de la muerte del autor, se celebra en Argentina y Uruguay el *Día del Canillita*, lo que da cuenta del alcance performativo del teatro de Sánchez.<sup>5</sup>

Este gesto de nominación simbólica se repite en otros personajes. Pichín, el padrastro violento, remite en el lunfardo<sup>6</sup> y la jerga policial a un sujeto despreciable o delictivo. Pulga, compañero de Canillita, recibe un apodo que puede vincularse con la expresión “tener pocas pulgas”, que alude a una personalidad irritable y combativa, características que el personaje encarna en su defensa constante del protagonista. Estos nombres no solo funcionan como marcadores de identidad sino que anticipan roles dramáticos y filian a los personajes dentro del entramado social representado.

La obra, además, está atravesada por una fuerte polifonía lingüística en la que se escuchan expresiones en lunfardo, formas italianizantes propias del cocoliche, y acentos extranjeros como el del mercero catalán. Esta mezcla de hablas no busca el efecto caricaturesco, sino que apunta a la construcción de un verosímil plural que refleja la heterogeneidad cultural de Buenos Aires de principios del siglo XX. Tal como podemos rastrear en Pelletieri y Mirza (1998) el lenguaje en Sánchez no es sólo una herramienta comunicativa, sino que también es un campo de tensión social, un territorio donde se disputan sentidos y pertenencias.

Otro de los recursos estilísticos clave en *Canillita* es la construcción de una extraescena realista. Esta dimensión, aunque no representada directamente en escena, se encuentra presente a través de referencias indirectas, comentarios de los personajes y elementos del contexto que expanden el universo dramático más allá del espacio físico del escenario. Uno de los ejemplos más claros es la mención a la

---

<sup>4</sup> Sobre el origen del término “canillita”: diversos repertorios lunfardos registran el sentido de “vendedor de diarios” y vinculan su difusión al sainete *Canillita* de Florencio Sánchez (estrenos: Rosario, 1.º/10/1902; Buenos Aires, 4/01/1904), cuyo protagonista, un niño diariero, recibe ese apodo por llevar las “canillas” a la vista, imagen de pobreza de época. Véase la síntesis atribuida a José Gobello en notas que citan su *Nuevo diccionario lunfardo* (Corregidor), donde se explica que “llamar canillas a las piernas y aludir a su desnudez como señal de pobreza era frecuente”. Complementariamente, la Academia Argentina de Letras documenta el pasaje del término desde la ficción teatral al uso común.

<sup>5</sup> Para más información, ver en la sección de Asuntos Culturales y Patrimoniales de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde se expone que “ Desde 1947 queda constituido oficialmente el 7 de noviembre, día del fallecimiento de Florencio Sánchez, como el “Día del Canillita”. Ese día los kioscos permanecen cerrados y no se publican los diarios impresos” (2003, [https://cultura.legislatura.gob.ar/cultura\\_posts/7-de-noviembre-1947-dia-del-canillita967.html](https://cultura.legislatura.gob.ar/cultura_posts/7-de-noviembre-1947-dia-del-canillita967.html))

<sup>6</sup> Ver para expresiones del lunfardo la Nota 3 y la 4, las fuentes utilizadas para los distintos análisis.

*Revolución de Montevideo*,<sup>7</sup> traída por los pregoneros de diarios en los primeros momentos de la obra, lo que refuerza tal como mencionamos anteriormente, la lectura de Sánchez como un autor “entre dos orillas”, atento a los acontecimientos políticos tanto argentinos como uruguayos.

La extraescena también permite visibilizar procesos históricos concretos, como la situación jurídica de los niños trabajadores. Antes de la sanción de la *Ley de Patronato de Menores* (Ley N.º 10.903, de 1919)<sup>8</sup>, los menores de edad eran juzgados como adultos. En este sentido, el arresto violento de Canillita, sin mediación institucional alguna, condensa una denuncia anticipada sobre el modo en que el Estado abandonaba a los niños de sectores populares. Como advierte Zapiola (2008), las miradas literarias a estas situaciones, “ofrecen más posibilidades que otros discursos para indagar en las representaciones artísticas, en las contrahegemónicas y en las populares de determinados niños, y en las relaciones que éstas guardaban con las representaciones oficiales” (p. 28). La escena condensa una pedagogía política en la denuncia de la ausencia de políticas públicas, dramatizando las consecuencias concretas de ese vacío.

Finalmente, la extraescena se manifiesta también a través de elementos escenográficos y referencias culturales con el conventillo, el alambre con ropa, el bracero, la rayuela, el mate, el hambre, la enfermedad sin cura. Todos estos elementos anclan la acción en un imaginario reconocible, donde el público podía verse reflejado. Esta mimesis no es idealizante, sino que es la realidad que aparece firme. La extraescena en Sánchez no está fuera de la obra, sino que vive en sus márgenes, en sus huecos, en lo que no se dice directamente pero se sugiere con potencia simbólica.

### **El desenlace: entre la tragedia social y la esperanza incierta**

El desenlace de *Canillita* condensa las tensiones que atraviesan toda la obra, entre lo patético y lo social, la denuncia y la ternura, el destino y la posibilidad. A diferencia de las piezas del sainete criollo en su primera etapa, en las que el cierre armónico restauraba el orden y reafirmaba a la comunidad como espacio de contención, *Canillita* presenta un final trágico, abierto e inestable. No obstante, incluso en su amargura, la escena final habilita una zona de apertura, un margen para la esperanza, aunque tenue.

La muerte de Pichín, figura de violencia doméstica, y el encarcelamiento de Don Braulio<sup>9</sup>, personaje mediador y solidario, configuran una resolución amarga, pero no sin sentido. Esta doble pérdida, lejos de constituir una catástrofe absoluta, actúa como liberación simbólica en la que se disuelve la amenaza permanente que sometía a Claudia y sus hijos. Canillita queda momentáneamente libre. Aunque la precariedad material persiste, se vislumbra la posibilidad de un futuro menos asfixiante y un camino aún incierto, pero no completamente clausurado.

Este desenlace híbrido permite establecer vínculos tanto con el naturalismo como con el realismo. Por un lado, el naturalismo se manifiesta en la presentación de personajes atrapados por determinaciones

---

<sup>7</sup> Siguiendo la información aportada por Pablo Rocca (1998), en la pieza podemos encontrar esos detalles textuales que nos hablan de las guerras civiles uruguayas del momento. “A principios de 1904, fecha del estreno de esta pieza en Buenos Aires, donde se ambiente, los blancos vuelven a levantarse en armas [...]” (p. 103)

<sup>8</sup> Zapiola (2008) indica al respecto: “Si bien se trataba de una ley con alcance sobre la Capital Federal y los territorios nacionales, los legisladores organizaron sus discursos y discusiones en base a sus análisis de la situación de los niños que trabajaban en Buenos Aires. Su aprobación significó sólo el abandono parcial de la política de prescindencia estatal en la regulación de las relaciones laborales que afectaban a mujeres y niños, ya que la ley únicamente tenía alcance sobre el trabajo realizado en los talleres y fábricas. La misma prohibía la contratación del trabajo de los menores de 10 años, o el de los niños de entre 10 y 14 años que no hubieran completado su instrucción obligatoria, establecía en 12 años la edad mínima para ingresar a la fábrica o taller y limitaba el trabajo infantil a 8 horas diarias y a 48 horas semanales”. Congreso Nacional. Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1907, Buenos Aires, Imprenta y Encuadernación de la Cámara de Diputados, 1924, Tomo I, Primera Parte.

<sup>9</sup> Sobre el rol de Don Braulio como figura de lucidez autoral, articula una mirada reflexiva sobre el mundo social, como lo evidencia su frase “A ratos me parece que el mundo es un conventillo grande...” (Sánchez, 1992)

sociales que los exceden, productos de un entorno que moldea sus destinos. Por otro, el realismo de Sánchez introduce una tesis crítica sobre esa misma realidad, sin renunciar por completo al deseo, la dignidad ni la posibilidad de transformación. Como señala Pelletieri (1998), en Sánchez el conflicto nunca se resuelve del todo, pero al ser una obra de transición hacia el sainete tragicómico, acá deja abierta una grieta por donde puede colarse la esperanza. Como veremos en la evolución del género, más adelante, “en el desenlace nunca se recupera(rá)<sup>10</sup> la armonía, como ocurría en el sainete como pura fiesta; el protagonista está(rá) siempre enfrentado a hechos ajenos, exteriores a él [...]” (p 44).

El personaje de Don Braulio encarna esta ambivalencia. Su rol como figura de tránsito entre el orden degradado y una posible reorganización simbólica de los vínculos sociales lo sitúa en una posición central. En su declaración final, donde dice que: “A ratos me parece que el mundo es un conventillo grande y todos sus habitantes Batistas, Pichines, Claudias y Basilos...”, emerge una filosofía melancólica, lúcida, que articula lo particular y lo colectivo. Su gesto final, al matar a Pichín para proteger a los niños, condensa tanto la impotencia de un sistema que no protege a los vulnerables como la urgencia de una justicia que ya no encuentra cauces institucionales. El precio es alto, pero el silencio del golpeador abre una posibilidad, que es la de reconstruir lo vincular desde otro lugar.

Desde una perspectiva histórica, este cierre se inscribe en los debates de la época en torno a la infancia popular, la delincuencia precoz y el rol del Estado. Tal como advierte Zapiola (2008), en el imaginario dominante los niños vendedores de diarios eran vistos como sujetos peligrosos, en tránsito hacia el delito. Sánchez invierte esa mirada, los humaniza, los vuelve protagonistas, los sitúa en el centro de la acción, les da cuerpo, voz y espesor dramático. Su teatro no castiga, busca comprender. En esa ética de la representación, aún en su ambigüedad, radica lo más moderno de su dramaturgia.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos analizado *Canillita* como una obra de transición dentro del sainete criollo, en la que se conjugan procedimientos característicos de su primera fase marcada por la festividad, la caricatura y la risa, con elementos de una segunda etapa más reflexiva, compleja y socialmente comprometida. Esta hibridación formal convierte a la pieza en un objeto escénico singular, donde la poética personal de Florencio Sánchez irrumpe con fuerza y transforma el género desde adentro.

*Canillita* no sólo anticipa el sainete tragicómico reflexivo, tal como lo define Osvaldo Pelletieri (1998), sino que además introduce marcas autorales propias, entre las que encontramos la violencia estructural como eje temático, la infancia trabajadora como sujeto dramático central, el uso del espacio escénico como construcción de sentido y la extraescena realista como mecanismo de inscripción social. Estos elementos permiten comprender la obra no únicamente como un producto del teatro popular rioplatense de principios del siglo XX, sino como una pieza crítica, profundamente enraizada en los conflictos históricos, políticos y culturales de su tiempo. Tal como indica Zapiola (2008), Sánchez fue uno de los actores “que escrutaron la realidad urbana de comienzos de siglo denunciando sus problemas, proponiendo claves de lectura para interpretarlos y diseñando soluciones para enmendarlos” (p. 29).

A través de los tres cuadros que componen la obra, entre la habitación, la calle y el patio del conventillo se despliega una dramaturgia del malestar, donde los territorios de exclusión, precariedad y violencia estructural revelan tanto la materialidad de la vida cotidiana en los márgenes como la naturalización de los vínculos violentos. Sin embargo, incluso en ese marco sombrío, Sánchez habilita pequeños gestos de

---

<sup>10</sup> Los agregados entre paréntesis para modificar el tiempo verbal son propios de este escrito, para poder adecuar la cita a la idea que se está desarrollando en este punto.

resistencia, ternura y posibilidad. La figura del niño encarnada en Canillita, sintetiza ese doble movimiento, siendo víctima de un sistema que lo aplasta, pero también portador de una vitalidad irreductible que interpela al espectador desde la escena.

Vimos que el trabajo con el lenguaje, desde los apodos hasta los giros lunfardos, el cocoliche y la polifonía de acentos populares, evidencia un manejo complejo de la oralidad, que no solo representa con fidelidad un universo sociocultural determinado, sino que lo dota de espesor simbólico. La palabra “canillita”, nacida en el teatro, trascendió el escenario y se instaló en el habla cotidiana rioplatense, al punto de dar nombre a una profesión y a una efeméride (el *Día del Canillita*, cada 7 de noviembre) en homenaje al autor. Este fenómeno señala la potencia performativa del arte escénico en la configuración del imaginario social.

Finalmente, al considerar la figura de Florencio Sánchez dentro del *Sistema Teatral Argentino*, puede afirmarse que su obra no responde a una única lógica ni a una sola estética, sino que se sitúa en un punto de cruce entre géneros, corrientes ideológicas y geografías teatrales. De acuerdo con Pellettieri (1998), “su intento de modernización fue el primero en nuestro teatro, pero no se pudo concretar un teatro moderno porque careció de un correlato escénico que se correspondiera con su propuesta metatextual y dramática” (p. 46). Aún así, como autor liminar, como dramaturgo “entre dos orillas”, Sánchez construye una poética que articula tradición e innovación, denuncia y ternura, escena y realidad. Esa potencia crítica, que aún resuena en el presente, confirma su lugar fundamental en la historia del teatro nacional.

### **Bibliografía utilizada y de consulta**

- CAZAP, SUSANA, “Florencio Sánchez y la recepción de sus obras”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 128-143.
- PELLETTIERI, OSVALDO, “Relaciones entre las historias del teatro argentino y las transformaciones culturales del país”. *Gestos*, N°14, 1992a, pp. 73-83.
- PELLETTIERI, OSVALDO, “Modelo de periodización del teatro argentino”. *Teatro y Teatristas*, Buenos Aires, Galerna / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1992b, pp. 69-82.
- PELLETTIERI, OSVALDO, “Florencio Sánchez en su época. Sus opciones teatrales”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 29-52.
- PELLETTIERI, OSVALDO, *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires, Galerna, 2008.
- PELLETTIERI, OSVALDO Y ROGER MIRZA, (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998
- RELA, WALTER, “Prólogo”. En *Teatro de Florencio Sánchez. Tomo I*. Montevideo, Biblioteca Artigas, 1967, pp. 121-122.
- ROCCA, PABLO. “Florencio Sánchez y Uruguay: una relación crítica”, en Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza (eds.) *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 97-109.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO. *Canillita*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- ZAPIOLA, MARÍA CAROLINA. “Niños en las calles: imágenes literarias y representaciones oficiales en la Argentina del Centenario”. En Gayol, Sandra y Marta Madero (comps.) *Formas de historia cultural*. Buenos Aires, Prometeo-UNGS, 2008, pp. 1-29.

# CUERPOS SUBALTERNOS EN LA ESCENA DEL NOVECIENTOS. APUNTES EN TORNO AL PERSONAJE DE “MAMÁ RITA” EN *M’HIJO EL DOTOR* DE FLORENCIO SÁNCHEZ

Mattias Rivero  
Universidad de la República  
[saitam71@hotmail.com](mailto:saitam71@hotmail.com)

Recientemente, nos tocó defender la tesis de Maestría titulada *Cuerpos modernos en la producción del espacio*, una investigación donde estudiábamos el modo en que en la obra de José Pedro Bellan, dramaturgo uruguayo de los años veinte, sucedía la producción social del espacio desde cuerpos ubicados diferencialmente respecto al poder. Entre otros conceptos teóricos, nuestra hipótesis trabajaba, en algunos momentos puntuales, con la noción de *rango*, utilizada por Michel Foucault para pensar el modo en que el poder se ejerce sobre los cuerpos, operando sobre sus trayectorias. Según Foucault (2008) el rango es

el lugar que se ocupa en una clasificación, el punto donde se cruzan una línea y una columna, el intervalo en una serie de intervalos que se pueden recorrer unos después de otros. La disciplina, arte del rango y técnica para la transformación de las combinaciones. Individualiza los cuerpos mediante una localización que no los implanta, pero los distribuye y los hace circular en un sistema de relaciones. (p. 169)

Esta noción nos permitía pensar en el modo en que cuerpos poéticos eran capaces de trabajar en torno a un rango espacial de acción determinado, definido por su situación social, su género o su pertenencia a una determinada franja etaria, y, al mismo tiempo, nos posibilitaba observar la transgresión, el modo en que los cuerpos también eran capaces de producir un espacio contingente a su rango. Así, podíamos ver como en los espacios íntimos verosímiles se daba una apropiación que terminaba por invertir la cualidad tolerada o legal del rango de joven mujer burguesa, o como el rango de acción restringido por un espacio hacinado de un proletario encontraba en la proyección de un espacio otro un lugar al cual dirigirse. Podríamos seguir exponiendo lecturas hechas desde esta perspectiva teórica, como la de los personajes de las empleadas domésticas y cómo, en ciertas piezas, puede verse el juego de disputa por el espacio que opone los espacios apropiados y los espacios dominados, siguiendo categorías que encontramos en la obra de Henri Lefebvre, pero lo que nos interesa compartir aquí es una discusión, muy breve, acerca de cómo este modelo interpretativo espacial puede volver a mostrarnos la maestría de Sánchez a la hora de componer *M’hijo el dottor*. Haremos foco en los cuerpos subalternizados de las mujeres que participan de su acción y específicamente nos interesa observar cómo el personaje de Mama Rita muestra cierta particularidad al ubicarse en una intersección precarizante compleja en tanto es “negra”, mujer y “curandera” (Sánchez, 1967, p. 54), y al mismo tiempo muestra una diferencia cualitativa en su rango de acción respecto de las otras mujeres.

La lectura o la expectación de *M’hijo el dottor* nos ubica en un conflicto entre dos mundos: uno joven y otro viejo, uno ciudadano y otro rural, uno moderno o capitalista y uno precapitalista, uno que reconoce la autoridad de la medicina y otro que la desprecia, uno que privilegia el goce y otro el sacrificio, uno donde el personaje se llama Robustiano y otro donde de llama Julio y más. Este conflicto se construye sobre una intermitencia de signos que de una manera u otra connotan estos universos simbólicos, desde el léxico de los personajes, los espacios donde sucede la acción, los oficios o las profesiones que aparecen, solo por poner algunos ejemplos. Pero esta construcción no se agota en la advertencia o en la postulación de estos opuestos, sino que, antes bien, haciendo honor al genio de Sánchez, esta estructura termina por producir una nueva zona, de frontera, de trasiego, donde los idas y



vueltas (campo-ciudad-campo), los avances y los retrocesos (se casan-no se casan-se casan), provocan el efecto imaginístico interpelante que tiene y supo tener. También, haciendo honor otra vez a la calidad de Florencio, cada uno de estos universos no se presenta de un modo monológico sino que se va agregando, a la complejidad del trasiego de un lugar a otro, una multiplicidad de posiciones que surgen de las intersecciones que ubican a los cuerpos diferencialmente respecto al poder y, por ende, a la tensión principal. Ubicaciones que, al mismo tiempo, suponen una diferencia en las trayectorias que sus cuerpos son capaces de desplegar.

A lo largo de la pieza puede hacerse un rastreo de personajes que parecen estar más expuestos, más precarizados, para acceder a los medios de subsistencia. Podríamos mencionar a los peones de los que se queja Olegario, al Gurí que recibe el apelativo de “tape” (Sánchez, 1967, p. 6), a los extranjeros, de los que Mariquita en algunos momentos habla despectivamente y también a las mujeres. En términos generales, podríamos afirmar que las masculinidades son dominantes y su dominio abarca ambos polos contingentes. Olegario, Julio e incluso Eloy, por ejemplo, aunque ubicados en lugares diferentes, parecen disputarse la decisión de qué hacer con Jesusa. Las mujeres de la pieza, sin embargo, aunque demuestran tener capacidad de decisión, logran con mucha dificultad demostrar agencialmente su ejecutividad, esa posibilidad suele verse constantemente coartada por los hombres. Por ejemplo, la posibilidad que Mariquita esgrime de vender sus vaquitas para sacar del apuro a Julio no se concreta, la opinión de Jesusa sobre si es conveniente casarse o no, no es tenida en cuenta por Julio a lo que deberíamos sumar que, en algunos momentos, ese límite se muestra con gestos de violencia para con las mujeres, como cuando Olegario se entera que Jesusa está embarazada.

Ahora bien, esa multiplicidad de trayectorias de la que hablamos podemos verla cuando nos detenemos a considerar las diferencias entre las mujeres. Mariquita, por ejemplo, es una de las contrapartes que participan del juicio general al que es sometido Julio, pero, como ya vimos, su rol de oposición no logra concretarse, con la excepción del final, en una acción que incida en la concatenación de los hechos. También, se trata de un personaje que establece diferencias degradantes frente a los otros, como cuando dice “galleguete pulpero” (Sánchez, 1967, p. 12) o “chusma” (p. 8), ubicándose en una situación de privilegio. En este sentido, si Olegario en su versión patética es un “¡Pobre gaucho viejo!” (p. 32), podríamos tomarnos el atrevimiento de llamar a Mariquita una china vieja, una criolla vieja que se reconoce superior respecto a los nuevos habitantes de la campaña. Aun así, sin llegar al grotesco (porque nada es grotesco en esta pieza, antes bien todo parece estar bien medido y articulado) su personaje supone una superposición de mundos que, además, no la anulan como a Olegario. Es la que llama “dotor” (p. 5) a Julio pero también es la que parece adaptarse mucho mejor que Olegario a la ciudad. De este modo, podríamos decir que el rango de acción de Mariquita muestra algunas amplitudes que no aparecen en el de Olegario, ni en el personaje espejo de este último: Cándido, quien parece haberse ajustado bien a la ciudad llegando, incluso, a tener negocios en Buenos Aires.

Con Jesusa pasa algo parecido con la diferencia de que además de joven y “campusa” (p. 40), es ahijada del matrimonio de Mariquita y Olegario. Todo da a entender que es una huérfana que quedó al cuidado de la pareja, conformando un cuadro de razones que indirectamente nos muestran un personaje también socialmente expuesto. Quizás, el pathos de su precariedad sea uno de los motores más sensibles de la pieza. A lo largo de la obra suele aparecer el modo imperativo para con ella, se la ve cumpliendo las tareas de limpieza y de atención a los invitados. Coincide con Mariquita en pertenecer al medio rural pero su juventud la diferencia. Al mismo tiempo que su edad implica un nivel importante de obediencia para con sus padrinos, se trata de una joven que sabe leer y aunque su capacidad agencial esté restringida esa aptitud, hija de la democratización de la alfabetización de la modernidad, hace que quede situada en una posición más lúcida respecto a Mariquita. Para entender la peculiaridad del rango

de acción de Jesusa podemos también compararla con Sara. Así como Mariquita tiene su personaje espejo en Misia Adelaida, que no parecen tener mayores diferencias, el espejo de Jesusa: Sara (ambas van a verse al espejo cuando se encuentran), aparece como la mujer joven ya habituada a la ciudad, que sabe de moda, y que parece estar más cerca del mundo de Julio, mientras Jesusa tiene su buen partido en un extranjero habitante del campo.

Por último, quisiéramos marcar algunos aspectos que consideramos peculiares del personaje de Mama Rita, “negra curandera” (Sánchez, 1967, p.54) según la didascalía del tercer acto, o “bruja del diablo” (p. 59), como la llama Jesusa en su enojo. Esta mujer parece estar ubicada en la situación más precaria respecto del resto de las mujeres porque además de ser mujer del medio rural es “negra”. Como actante, por momentos nos muestra los rasgos de un personaje que sirve para enlazar situaciones, para explicarlas o para mentarlas. Su aparición en el tercer acto, de algún modo también distiende la situación de agonía de Olegario: dice que no se mete en chismes, cuando todo parece indicar lo contrario, y en un momento le dice a Mariquita algo que roza lo cómico: “Si lo ves que se retuerce, no hagas caso que es el mal que empieza a salirse” (p. 54). En este sentido, podríamos asociarlo con el personaje de Martiniana en *Barranca abajo* e incluirla en una tradición intertextual que dialoga con la Trotaconventos o con Celestina. Pero lo interesante de Mama Rita es su rango de acción. Rita parece que a pesar de la intersección de características precarizantes en la que se encuentra tiene un mayor nivel de decisión respecto a sus actos, su rango no parece tan restringido como el de Jesusa o el de Mariquita. Su trasiego, sus conversaciones con otras familias de la zona y con Eloy dan cuenta de esa movilidad y de esa posibilidad de interactuar con los otros del medio rural en términos de iguales, aún con aquellos que se encuentren en una situación de mayor privilegio como los hombres. Además, esa eventual amplitud en su despliegue se complementa con su conocimiento de “curandera” que parece ser la razón fundamental de su singularidad. Sánchez se preocupa por no ridiculizar su conocimiento, al contrario, incluso parece funcionar en la mejoría parcial que logra Olegario. Ella sabe y su saber es respetado y, volviendo a la lógica de los trasiegos con la que empezábamos este trabajo, su conocimiento parece participar del conflicto oponiéndose a otro. Rita se pregunta “¿Qué saben los doctores!... Mucho tomar el pulso, mucha letricidad ¿y total qué?... ¡Entre ellos le comen al dijunto media testamentaria!” (Sánchez, 1967, p. 54). No en vano sale de escena al mismo momento en que entra Julio. Pero ¿cómo explicar esta autoridad de Mama Rita?

Nos parece válido agregar, sin forzar un marco teórico, la posibilidad de que Sánchez haya reconocido la peculiar situación de estas mujeres que en su actividad parecen mantener ciertas prácticas de una era precapitalista. Del corpus de investigaciones feministas, algunas de las tesis de Silvia Federici (2019) nos advierten que el proceso de acumulación originaria implicó una persecución radical y sangrienta (a través de la caza de brujas) de mujeres vinculadas a ciertas prácticas culturales precapitalistas donde “las relaciones colectivas prevalecían sobre las familiares, y [...] la mayoría de las tareas realizadas por las siervas (lavar, hilar, cosechar y cuidar a los animales en campos comunes) eran realizadas en cooperación con otras mujeres” (p. 44). Al mismo tiempo, Federici propone la idea de que la actividad comunal había generado una situación favorable para las mujeres en relación con la producción artesanal, pero también con las formas del conocimiento medicinal. Sánchez parece reconocer el peso de ese registro y lo utiliza, sin excederse, sin caricaturizarlo, de un modo muy cuidado como todo en esta pieza, mostrando cierto perfil protector en Rita, no sólo como medio de retardo o de distensión, sino como un actante cuyas características y cuyo rango de acción, también participa en la discusión central que propone la obra. Sánchez se preocupa en incluir, siguiendo a Austin, el acto performativo de Rita: “todas las mañanas se pone detrás de las casas y al salir el sol, hace cruces y otras rayas en la primera línea de sombra que proyectan” (Sánchez, 1967, p. 63) y así da cuenta de una latencia a la que

no le pone palabras. Aunque Rita “cura con palabras” (p. 62), como aparece implícito en la pregunta de Julio, nuestro dramaturgo encuentra, a través de la mención del acto performativo y acotando que Rita “masculla algunas palabras” (p. 54), una forma de dar cuenta de la fuerza de este personaje tan peculiarmente ubicado en torno a la discusión central de la pieza.

### **Referencias bibliográficas**

- FEDERICI, SILVIA, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducción de Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Buenos Aires, Tinta limón, 2019.
- FOUCAULT, MICHEL, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Teatro. Tomo I*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1967.

# PASAJES DE BORDES DIFUSOS: TEATRO EN VIÑETAS EN LA OBRA DE FLORENCIO SÁNCHEZ Y EL PROBLEMA DE LAS LITERATURAS DIBUJADAS EN LA ADAPTACIÓN DE CLÁSICOS NACIONALES

Laura Vazquez  
CONICET- Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA  
[lauravanevaz@gmail.com](mailto:lauravanevaz@gmail.com)

*Las relaciones entre historieta y literatura  
componen una historia larga y aburrida;  
y recorrida, además, desde el lado de la historieta,  
por una casi uniforme secuencia de humillaciones*  
-Oscar Steimberg<sup>1</sup>

La cita de Oscar Steimberg que abre este texto es certera para leer las transposiciones de tipo industrial que proliferaron en las revistas populares y masivas durante la primera mitad del siglo pasado. Algo cambiaría en los sesenta y los desplazamientos de la literatura a la historieta se volverían no sólo más complejos sino dadores de sentidos contrapuestos. Se trata de un momento que coincide con la crisis del mercado editorial de revistas de *tipo continuará* y de relato gráfico esquemático y en pleno apogeo del declive de la llamada edad de oro de la historieta nacional. En la contemporaneidad, la historieta forma parte de las nuevas textualidades del siglo XXI. De allí que el adagio *Literatura Dibujada* (Masotta, 1970) que había anticipado Oscar Masotta para definir un lenguaje *in media res* entre la industria y el arte retorna bajo la forma de un hipertexto habitable en la pantalla.

En este trabajo me propongo indagar en dos pasajes de la novela *M'hijo el doctor*, de Florencio Sánchez, con la intención de comparar sistemas de adaptación contrapuestos. La motivación es abordar un drama escénico escrito en 1903 para dar cuenta de los goznes entre literatura, teatro e historieta en los géneros contemporáneos. Los registros son los siguientes: una primera adaptación realizada por el dibujante y acuarelista de motivos campestres Enrique Rapela<sup>2</sup> publicada en 1946, en la revista de historietas *Intervalo* semanal de editorial Columba, y por el otro, una transposición realizada por Alejandro Farias y Beto Ledes, editada para la colección Teatro en viñetas en 2016 (Loco Rabia, *Teatro en Viñetas*, volumen 4).

En tanto que la adaptación de Rapela ofrece una adaptación virtuosa y fiel del original, sin saltos ni imprevistos, el texto gráfico actualizado traza una propuesta que satiriza el drama del entresijo entre modernidad y tradición. Es decir, mientras que en el primer traslado de lenguaje y soporte prima el homenaje literario y la traslación sin giros inesperados, en el segundo se matiza y parodia el conflicto tomando distancia de la oposición campo-ciudad, mundo rural y mundo ilustrado.

---

<sup>1</sup> La cita está tomada del artículo “Cuando la historieta es versión de lo literario”, en *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un “arte menor”* (Steimberg, 2013, p. 147). La publicación original salió en *Leyendo Historietas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.

<sup>2</sup> El dibujante, pintor y guionista Enrique Rapela (1911-1978) fue, sobre todo, un cronista de motivos patrios. Administrador de la estancia La Carolina (Roque Pérez), propiedad de sus padres, accedió a “la vida de campo”. Sus historias gráficas exponen y reivindican la vida de campaña. Se destacan sus series: Cirilo el Audaz; Cirilo el Argentino; El Huinca y Fabián Leyes. Emprendedor nato, ilustró libros, almanaques, postales y desarrolló la editorial Cielosur, en donde publica además de sus revistas, la colección fascicular *Conozcamos lo nuestro* en 1977. Los tomos ilustran las proezas del hombre gaucho y sus costumbres.



Figura 1 - Página de ambas adaptaciones

La pregunta en ciernes es qué indica que, medio siglo después, vuelva a circular en el mercado de las literaturas dibujadas un clásico de la narrativa nacional. Una de las premisas consiste en pensar las claves del contrato de lectura del género transpositivo, así como los múltiples dioramas, epifanías y retornos de época que habilita el pasaje entre recursos narrativos y gráficos. El tránsito de un lenguaje a otro — o, más específicamente, de una forma de literatura nacional a otra— supone interrogar los procesos de desplazamiento, recodificación y borramiento, así como las circunstancias que los condicionan: decisiones de estilo, posiciones autorales, premisas argumentativas, emplazamientos de circulación y otras marcas que abren o clausuran el relato, lo dinamizan, lo renuevan o lo llevan al límite de su propia existencia. Los pasajes de la literatura a la historieta permiten así detenerse en las capas múltiples de la obra para dar cuenta de los desvíos entre lenguajes, atendiendo a los contextos históricos y a los públicos que habilitan los cambios de soporte y su circulación medial. En la Argentina fue Oscar Steimberg quien abordó tempranamente estas problemáticas en torno a las relaciones entre un relato y otro. Puntualmente, en los años setenta, escribía sobre los puentes posibles entre historieta y literatura, advirtiendo la condición de *despreciada respetuosa* que le tocó asumir a la primera con respecto a los demás lenguajes. (Steimberg, 2013a, p. 149). Desde luego, el analista trazaba las condiciones de una etapa en la que la ilustración de sagas noveladas, permitió “hacer llegar” clásicos y *best sellers* a los públicos de quiosco menos entrenados en la literatura.

Dado el contexto de su publicación y el modo fabril de producción historietística de las décadas del cuarenta y cincuenta,<sup>3</sup> la versión de *M'hijo el doctor* del mayor dibujante de educación campera y costumbrismo local, parece seguir los pasos de esa condenada respetuosa de los que nos hablaba Steimberg. Aunque virtuosa en su grafismo y propuesta academicista, la adaptación honra sin autoría, la escritura teatral. En ese trabajo asistimos a una producción en la que no se produce el pasaje de un lenguaje al otro, es decir, el salto o puesta en fricción de la literatura a la historieta, sino más bien y con

<sup>3</sup> Para más detalles sobre la llamada edad de oro de la historieta nacional, puede consultarse, entre otros, mi trabajo en *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Paidós, Buenos Aires, 2010.



holgada maestría estilística, a la reproducción devota y eficiente de su fuente original. Así, el dibujante de motivos criollos y referente de la historieta gauchesca ofrecía la obra de Florencio Sánchez retratando en cada viñeta una versión reducida y dependiente del texto primero. Los personajes refuerzan los estereotipos de género y clase y se presentan tal cómo son descritos en la obra. Asimismo, los abultados textos, por momentos, parecieran querer aplastar el dibujo y su concreción visual. La narrativa sigue secuencialmente los pasos de su predecesora sin desprenderse del sentido literario y sin interpretación narrativa. En resumen, la sinonimia es casi absoluta y el lenguaje base es jerarquizado por sobre el lenguaje transpuesto.



**Figura 2 . Enrique Rapela, adaptación**

Pero Steimberg también advertía sobre las posibilidades de una secuencia gráfica díscola e irrespetuosa y señalaba la modulación estilística de los dibujantes y guionistas que al transponer despliegan versiones en fricción e inclusive relatos insumisos (el caso más notorio quizá sea y siga siendo el del dibujante Alberto Breccia), ofreciendo de este modo *una nueva escritura de ficción*,

una escritura que introduce, en los modos de narrar de Occidente, la novedad de su continua mostración del hecho mismo de narrar (por la presencia del trazo, de la línea no normada; y por la imposibilidad de inducir, desde la circulación incontrolable de significaciones propias del dibujo, una lectura que pase por alto la instancia del lenguaje; como sucede en cambio con las vertientes “serias” —“transparentes”— de la literatura). (Steimberg, 2013a, p.151)

La dinámica vital —y también el agotamiento— de los géneros y de los estilos hace posible la persistencia, la reactivación y la sobrevida de determinadas obras, relatos y formas narrativas. En este marco, la transposición opera en la comunicación contemporánea como un dispositivo que habilita pasajes, desvíos y nuevas configuraciones del sentido, involucrando tanto a las instancias autorales como a las de sus lectorados. En otros términos, para que la obra historietada siga circulando e interpele a nuevos públicos, necesitó además de desglosar y describir, realizar un ejercicio crítico sobre su fuente. Entiendo que la segunda transposición de análisis, arriesga una producción que va más allá

del *comentario* de la obra abordando la hipertextualidad que propicia el pasaje entre lenguajes de distinta naturaleza signíca.<sup>4</sup>

Cabe resaltar, además, que el título tiene lugar en el marco de una colección en donde el pasaje pivotea entre literatura, teatro e historieta. De allí que *Teatro en viñetas*<sup>5</sup> ofrezca volúmenes compilatorios de adaptaciones de clásicos nacionales para producir nuevos pactos enunciativos y contratos de lectura. Así, señala su guionista Alejandro Farias:

Lo que se busca es un cruce de lectores y no una innovación formal o una traslación original de las obras, sino la posibilidad de que los lectores de historieta lean teatro y los amantes del teatro tengan un contacto ameno con la historieta, como un primer contacto. En ese sentido, toda la colección está centrada en las historias y en el desarrollo argumental claro y dinámico. (2025, s/p)

Tratándose de una transposición, la versión historietada no puede dejar de aludir al texto referido, sin embargo, este condicionamiento no es determinante puesto que existe una “relativa autonomía” del texto transpuesto. Esa “relativa autonomía” posibilita poner al descubierto la ironía y la distancia crítica, especialmente en lo que refiere al componente ideológico en el que se inscribe el original.



Figura 3. Viñeta de Ledes y Farias

Cabe señalar que el desarrollo dramático de la obra está adaptado a una longitud de álbum de 48 páginas, que el dibujante trabajó con documentación fílmica, registro fotográfico y materiales disponibles de época.<sup>6</sup> Entretanto, su guionista, tomó decisiones autorales en lo que respecta a qué mantener o no del texto original debiendo sintetizar, acelerar o reducir escenas en función no sólo de la

<sup>4</sup> Tomando como referencia a Gérard Genette, quien define la hipertextualidad como un tipo de relación en la que “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989, p.14), es posible pensar los pasajes entre literatura e historieta como operaciones de reescritura que exceden la mera adaptación o ilustración del texto fuente.

<sup>5</sup> Farias, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, julio de 2025. Entrevista realizada por la autora para este trabajo.

<sup>6</sup> Subraya el dibujante, Beto Ledes: “Si hay algo que me encanta es la parte de la documentación. Me armé una carpeta con fotos e ilustraciones de vestimentas, muebles, estancias y casas de campo. También encontré fragmentos de varias adaptaciones de la obra en YouTube, cosa que me daba un vistazo de cómo interpreta el teatro al texto. Intenté juntar todo esto, pero tratando de generar todo aquello a lo que el teatro, por decisión propia o por un tema presupuestario se limita, y se puede hacer en la historieta. Agregando detalles como las cruces o rosarios por toda la casa, o la habitación que se usa de galpón para guardar cosas y muebles, que creo son detalles que un poco me llevé de la propia experiencia”. (Ledes, julio, 2025, entrevista de mi autoría.)

extensión pautada por la colección, sino también debido al ritmo narrativo y gráfico de la propuesta. Señala el guionista al respecto:

En este volumen, el guion lo escribí pensando en que a los personajes los seguía una cámara, recortando sus interacciones sobre las situaciones y tratando de mantener un registro bastante cercano a la confidencia constante. [...] Si te fijás en la *Volvió*,<sup>7</sup> también está encarado desde ese lado, porque en este volumen lo que yo me imaginaba es que eran dos historias contadas con una misma lógica, pero que gracias al estilo de dibujo y a las puntas tan distintas que disparan las situaciones, el contraste también se iba a conseguir sin necesidad de forzar lo formal. (Farias, 2025, julio, en conversación con la autora)

En cuanto al diseño de personajes, su dibujante se tomó “licencias creativas” que le permitieron diseñar desde lo formal la personalidad de los actores. Abordados desde el grotesco y la apuesta paródica, la indagación buscó resaltar aspectos lúdicos y representativos de lo moralmente ambiguo, combinando el estereotipo con las convenciones vigentes para dar a una gráfica distanciada del original:

Empecé con Julio (el doctor) me parecía interesante hacerlo sin bigote, poniéndole una nariz puntiaguda como de un ave rapaz, por su forma de hablar y comportarse. Una vez definido, ya podía pasar a Don Olegario, una versión adulta de Julio, pero con un toque de redondez y desprolijidad en cabello, barba y bigotes, en contraposición a lo que “representa” su hijo. En cuanto a Doña Mariquita me gustaba la idea de una señora robusta, imponente físicamente, pero muy sensible. Eloy debería ser (para mí) un intermedio entre Julio y Olegario, un diseño redondo, elegante, pero con un bigote clásico de la época. A Jesusa desde el principio me la imaginé chiquitita físicamente, pero aguerrida. (Ledes, julio, 2025, entrevista de mi autoría)

En definitiva, mientras que la versión de Rapela ofrece un relato gráfico estrechamente ceñido a la fuente, la producción de la dupla Fariás-Ledesma permite vislumbrar una lectura desviante de la premisa autoral. Siguiendo a Steimberg (2013a; 2013b), nos encontramos aquí ante una transposición y no ante una adaptación, es decir, ante una segunda creación que formula una nueva propuesta narrativa. Que *M'hijo el doctor* resulte una pieza pasible de transposición al lenguaje de la historieta implica, por lo menos, una operación de particular interés: un texto en permanente fuga, siempre a punto de devenir otro, y una posibilidad en ciernes que abre el sentido a partir del juego —siempre convocante— de los desplazamientos entre medios, soportes y, desde luego, las fricciones entre géneros y estilos. Cabe preguntarse, entonces, por el sistema de gratificación en la recepción, por las decisiones autorales que involucra el trabajo transpositivo, por las operaciones artísticas y estilísticas que dicho proceso activa, así como por las combinatorias de la enunciación o su posible desglose en otras categorías analíticas. Todo ello, es lo que justifica operar analíticamente una vez más, sobre los pasajes entre la literatura y la historieta. Aquí, el teatro.

### Referencias bibliográficas

- FARIAS, ALEJANDRO, Y BETO LEDES. *Teatro en viñetas 4*. Loco Rabia, Buenos Aires, 2016.
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- STEIMBERG, OSCAR. *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013a.
- STEIMBERG, OSCAR. *Semióticas: Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013b.
- VAZQUEZ, LAURA. *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

### Entrevistas realizadas por la autora para este artículo

Alejandro Farias, guionista, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, julio de 2025.

---

<sup>7</sup> Aquí se refiere a *Volvió una noche*, de Eduardo Rovner, con texto adaptativo de su autoría y dibujos de Lubrio, en *Teatro en viñetas 4*, Loco Rabia, Buenos Aires, 2016.



Beto Ledes, dibujante, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, julio de 2025.

**Sitios de interés consultados**

Columberos: Adaptación Literaria - M'Hijo el Dotor

<https://laduendes.blogspot.com>

## **ENTREVISTAS**

“CREO QUE EL TEATRO SE DEDICA A ABRIR SOSPECHAS RESPECTO DE  
LA IDENTIDAD Y DE LA REALIDAD HISTÓRICA” — DIÁLOGO CON  
POMPEYO AUDIVERT

Jorge Dubatti  
Universidad de Buenos Aires / Academia Argentina de Letras  
[jadubatti@gmail.com](mailto:jadubatti@gmail.com)

**JORGE DUBATTI:** Pompeyo, muchísimas gracias por tu presencia en el Congreso Internacional Florencio Sánchez, que estamos haciendo para pensar el lugar de Sánchez en la actual situación del campo teatral argentino. Y también qué hacemos con Sánchez a futuro. Así que muchísimas gracias, Pompeyo, por estar acá.

**POMPEYO AUDIVERT:** No, gracias a vos, Jorge.

**JD:** Me resulta muy necesario ese pensamiento y esa perspectiva. Recuerdo dos versiones que vos hiciste de textos de Florencio Sánchez. En realidad, sobre el mismo texto. Un texto poco transitado, poco puesto en escena, que es *El pasado*. Incluso en algunas selecciones de sus textos, cuando no son las obras completas, no se lo suele incluir.

Me gustaría brevemente decir dos o tres palabras sobre tu trayectoria. Voy a usar la presentación que preparamos para tu libro *Habitación Macbeth*, edición del texto con el que seguís haciendo temporadas y viajando muchísimo. La presentación dice que sos actor, director teatral, dramaturgo, docente; que desde 1990 dirigís el teatro estudio El Cuervo, donde dictás clases de actuación; que como actor te destacaste en *Postales Argentinas* y *Hamlet, o La Guerra de los Teatros*, ambos con dirección de Ricardo Bartís, *Esperando a Godot*, con dirección de Leonor Manso, *La hija del aire* y *El rey Lear*, ambos con dirección de Jorge Lavelli. *Final de partida*, compartiendo la dirección con Lorenzo Quinteros. Entre otros, porque son muchos trabajos, es una trayectoria ya de muchos años, y entre las obras que generaste como dramaturgo-director y se destacan, entre otras, *Muñeca* y, por supuesto, *El Pasado* y *Trastorno*. Justamente un texto, dos versiones de Florencio Sánchez; una en el año 1994, en el Teatro Margarita Xirgu, y otra en el 2019 en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. También quiero señalarte —antes de pasarte la palabra— como un gran artista investigador, un artista que produce conocimiento, pensamiento, a partir de sus prácticas. Y me refiero a este libro que se llama *El pedrazo en el espejo. Teatro de la fuerza ausente* [editorial Libretto, 2019], donde reflexionás sobre tu forma de concebir y de practicar el teatro con una enorme singularidad. Este libro es referencia fundamental en la producción de pensamiento teatral que tiene Latinoamérica.

¿Por qué tomaste el texto *El Pasado*, pudiendo haber elegido otros de Florencio?

**PA:** Sí, ese texto yo lo recibí en un momento en el que estaba buscando un material que me sirviera como soporte para producir el desarrollo de una investigación sobre las máquinas teatrales. Desde el 93 venía investigando sobre unos procedimientos escénicos junto con los alumnos, a los que yo llamo *máquinas teatrales*. Hoy en día los tengo mucho más perfeccionados, pero en ese momento ya, de una forma incipiente, me habían producido una gran fascinación. Tiene que ver con escenas que se jugaban bajo consignas formales muy precisas, unas improvisaciones que respondían a estas consignas formales, que regían los comportamientos compositivos del cuadro escénico y de los cuerpos de los actores y las actrices. Y en estas máquinas teatrales se suscitaba una teatralidad de base, una condición sagrada de lo teatral a floraba a través de estas improvisaciones, vinculada a las averiguaciones a las que el teatro se

debe naturalmente, que tienen que ver con la identidad y con la pertenencia. Siento que el teatro es una máquina que abre una sospecha respecto de la identidad y de la pertenencia, de quiénes somos realmente nosotros, dónde estamos, de dónde venimos, a dónde vamos. Creo que el teatro se dedica a abrir sospechas al respecto de la identidad y de la realidad histórica.

El teatro también de algún modo impugna a la realidad y a la identidad como ficcionales y para ello erige un funcionamiento y una orgánica artificial. En el caso de las máquinas teatrales que yo venía practicando llevan los grados de realidad, de identidad, a una intensidad extraordinaria y abre la sospecha también al respecto de si no pertenecemos a un campo de otra edad o a un nivel metafísico existencial del que hemos sido exiliados cuando erigimos esta ficción histórica y esta ficción identitaria. Yo buscaba una obra que pudiera hibridizarse con estos procedimientos para que tuvieran, a través de ella, la posibilidad de un alcance también mayor al laboratorio, que pudieran conectarse con el público y funcionar por detrás de una vicisitud dramática reconocible y hacer su operación en ella. Y en eso estaba cuando me regalan un libro de Florencio Sánchez en el que estaba esta obra *El pasado*, que sí, yo me daba cuenta de que es una obra que no conocía dentro de la dramaturgia de él; yo conocía mucho, sobre todo, *Los derechos de la salud*, que me impactó mucho y con la que después trabajé también.

Y *El pasado* me resultó muy sorprendente. Me pareció muy pariente de estas temáticas que el teatro despierta como máquina sagrada, aunque llevadas adelante en una vicisitud muy concreta. Entonces fue por eso que la tomé. Me parece que es una obra extraordinaria que abre esa sospecha respecto de la identidad en una circunstancia familiar muy concreta. La madre de esta familia todopoderosa, viuda de un hombre que se suicidó de una forma todavía no muy clara en los motivos. Nos vamos a enterar luego en la obra que era una persona que no parecía ser un suicida y sin embargo de la noche a la mañana se pega un tiro.

Esta circunstancia se reactiva en el presente que genera la obra, cuando vuelve el hijo de esta señora siendo rechazado por la familia de la novia por motivos que tampoco son muy precisos y que él no entiende. La familia de la novia, que es una familia muy poderosa, familia patricia como la de ellos, lo rechaza y él empieza a suponer que el suicidio de su padre tuvo que ver con este rechazo y se abren allí una serie de circunstancias donde interviene otro de los hijos de un hermano de él, hijo de la viuda, que se llama José Antonio, que ya se ha ido de la casa y que de algún modo funciona como un fiscal de esta señora, que la crítica. Nos vamos enterando de esto en ciertas escenas que van sucediendo y empieza a revelarse que ese pasado y ese suicidio del padre *tienen* que ver con este rechazo amoroso. Para ser sintéticos y *spoilear* la obra —porque no me queda más remedio—, resulta ser que toda esa versión que la madre le dio a sus hijos al respecto de su identidad familiar —hay una hija también jovencita que vive confundida con esta versión—, de ese poder que tienen y de ese pasado del que vienen, es una construcción ficcional, ya que el padre se suicidó porque se enteró que Ernesto, el muchacho rechazado por la novia, es en realidad hijo del padre de su novia. Es terrible, es un dramón. Ernesto en realidad es el hijo de una aventura que tuvo su madre con el padre de esta chica y ahora la familia lo rechaza porque en realidad ellos serían hermanos. Terrible, es una situación increíble.

Entonces me pareció muy potente. Después lo que sucede es muy atractivo porque este señor Arce, padre de la novia y de Ernesto también —aunque Ernesto no lo sabe—, se encuentra con Rosario, la madre de Ernesto. En una escena extraordinaria, donde ella lo cita para hablar, ella trata de convencerle para que no diga nada, para que deje que el romance avance, porque no toleraría que su hijo se viera desairado y porque además ve que ese desaire que sufre por parte de su novia es terrible para él. Entonces ella trata de que el otro no diga nada y que el matrimonio y el noviazgo se produzcan, a lo cual el otro dice que es una monstruosidad y que los hijos podrían ser también hijos entre hermanos. Ella trata de negar eso y producir un convencimiento para que esto avance, lo cual habla muy bien de

esa visión crítica que tenía Sánchez con respecto al poder y a estas familias patricias que están dispuestas a cualquier cosa con tal de ocultar y de dejar que las cosas sigan bajo ese *statu quo* que han creado para su propia prosperidad.

Me resultó una obra extraordinaria porque abre realmente una sospecha sobre una identidad ya a un nivel muy profundo: quiénes somos realmente nosotros y además en manos de quién estamos; cómo son las versiones que el poder ha construido para erigir su campo ficcional y que esas versiones entrañan también una monstruosidad. Hay algo endógeno que ha generado este campo ficcional alienado en el que estamos; ese fue el motivo que me llevó a elegir *El pasado* en aquel momento cuando la hicimos en el Teatro Margarita Xirgu en el 94 y me pareció que para reforzar algo de esta circunstancia correspondía que el personaje de Rosario de la Madre lo hiciera un hombre, que lo representara un hombre, que hubiera una identidad travestida, que se fraguara también la identidad del protagonista; y lo hizo Carlos Belloso, era una cosa extraordinaria porque era muy misteriosa, ella. Claro, era un chabón, era un tipo, era Carlos Belloso que lo hacía de una manera increíble y producía un trastorno ahí en la construcción de ese personaje, y sin embargo eso funcionaba así. No era que se decía que era un tipo, era *la mujer*, era *ella*. Después, en la versión que hice en el 2019, en la que yo hacía de Rosario, la abuelita también era un hombre, que hacía Fernando Khabie.

Esos fueron los motivos que me llevaron a la obra *El pasado*: la extraordinaria sincronización que se producía entre la obra y los intereses míos vinculados a la generación de un mestizaje de mi máquina teatral con un material dramático que pudiera, de algún modo, transparentarse a través de ella y hacer su jugada también en un frente histórico teatral y no tanto en un laboratorio.

**JD:** De acuerdo, ¿y por qué tomás la decisión de actuar el personaje de Rosario? Como muy bien decías, en la versión de 1994 lo hace Carlos Belloso, pero en la versión del 2019 del Centro de la Cooperación decidís actuarlo vos.

**PA:** Esto tiene que ver con una trilogía. Yo venía de hacer *Muñeca*, versión que escribí sobre el texto de Armando Discépolo; obra que también elegí por los mismos motivos que elegí esta. *Muñeca* tiene también esas características que, por otro motivo de la vicisitud, me permitieron cruzar la máquina teatral allí. Y luego de *Muñeca* hice, de Roberto Arlt, una versión de *El desierto entra en la ciudad*, obra incompleta que completé y que llamé *La farsa de los ausentes*, y que hicimos en el Teatro San Martín, en la sala grande, y que también es pariente de los intereses de la máquina teatral. Después de haber hecho esas dos obras, yo sentía que quería seguir trabajando con autores rioplatenses, culminar una trilogía rioplatense con esta obra, con *El pasado*, que siempre me venía a la cabeza, que siempre sentí que era una obra que yo podía volver a enfocar. Y es así que me dediqué a hacer una versión de *El pasado*, ya que la original la había hecho respetándola bastante.

Y en este caso me permití, como ya había hecho en esas dos versiones —y tenía esa excitación también de la escritura—, me permití reescribirla y la cambié bastante. No obstante, la circunstancia sigue siendo la misma, pero metí mucha mano dramática y la volví a reformular, y ahí sí puse mi cuerpo en Rosario porque quería hacer ese personaje. Me parecía un personaje tremendo, muy potente, y me di el gusto de llevarlo adelante. Ya tenía también para ese entonces una experiencia en la actuación y la dirección lo suficientemente vasta como para permitirme los dos roles con los que yo ya venía trabajando: cuando hice *Muñeca* también estuve en la dirección, con Andrés Mangone como co-director. Fue la necesidad de completar una trilogía rioplatense y de darme el gusto de hacer ese personaje que a mí me gustó tanto cuando lo hizo Carlos Belloso, que me acompañó como una pulsión de retornar a él durante todos esos años que pasaron desde el 1994 hasta el 2019. Fue por eso, fue la necesidad de

volver a la escritura, a otra versión de un autor rioplatense y de poder interpretar un personaje de semejante potencia.

**JD:** Te quería preguntar, Pompeyo, porque nosotros hemos hablado alguna vez esto —en relación con tu actuación, sobre todo— y vos sos un actor muy vinculado a la contemporaneidad, con saberes de la contemporaneidad. Sin embargo, aparece en tu actuación —esto ya lo vi, por ejemplo, en aquellos espectáculos que vos hacías en los años 80, o en *Postales argentinas*— una conexión con lo que podríamos llamar el actor criollo, el actor argentino del pasado teatral argentino. Y siempre te veo como una suerte, como dice el Martín Fierro, de manantial donde afloran las aguas profundas de la actuación argentina, de la actuación criolla argentina. Entonces quería preguntarte si sentís que el tomar contacto con estos clásicos argentinos —hablabas de Roberto Arlt, de Discépolo, ahora Florencio Sánchez— también tiene que ver con esta idea de religar con ciertas aguas profundas de la cultura. Me acuerdo una obra tuya que justamente tiene que ver con la idea del puente, *El puente roto*, y de alguna manera volver a estas textualidades del pasado es como retomar un puente de conexión. ¿Estás de acuerdo? ¿Cómo pensás esa conexión con el pasado?

**PA:** Sí, por supuesto estoy de acuerdo y está muy bellamente expresada esa idea. Yo siento que, en mi caso, me siento un actor. Siento que yo soy más actor que director, más allá de que la dirección ahora también es parte de un rol que ocupó y luego también por añadiduras ciertos deslices dramaturgicos. Y me siento un actor heredero por vasos comunicantes invisibles que no podría precisar, que ya me aparecen en la infancia cuando empiezo a tener como una gran fascinación con las películas argentinas, donde conozco a Arata, a esos viejos actores que todavía estaban en el cine: a Hugo del Carril, a Olinda Bozán, a Nini Marshall, a Pepe Arias, a Muño; incluso hasta algún Parravicini que habré visto por ahí. Esas películas que me fascinaban y que de algún modo también me impregnaban. Siento una gran impregnación de esas experiencias que tenía en las siestas del domingo frente al televisor en blanco y negro con esas películas, con esos lenguajes que todavía allí ardían y destellaban, en ese niño que yo era, sus influjos, con ciertas observaciones que yo tenía sobre gente, personas. Porque eso también está muy arraigado en la gestualidad y en las formas de ser de ciertos personajes que también en esa época se cruzaban en mi vida.

Y por vasos comunicantes, como te decía, que no sé cómo precisarlos —pero que existen, existen—, de una naturaleza metafísica, aparecen ciertas fantasmagorías que impelen también las fuerzas dramáticas de la presencia, ya no solamente en la actuación sino también en la propia vida, pero que en la actuación se hacen presentes. Yo siento visitas en mi actuación que me impelen a ciertas formalidades y es así que el circo criollo, el sainete y el grotesco siento que son parte de esa fuente, de ese manantial al que vos referís y que alientan en mí las formas de producción, de actuación. Siento que soy subsidiario y heredero de esas corrientes de lenguaje que me impelen en la actuación, pero también diría más, lo veo en las jóvenes generaciones que vienen al estudio a estudiar, en donde yo veo actores de otro tiempo. Es como si hubiera —por eso hablo de esos vasos comunicantes invisibles o metafísicos o fantasmales— una reaparición de esos lenguajes o de esos actores mismos en los cuerpos jóvenes que nada saben de ellos y que sin embargo *mediúmicamente* los reactivan, o activan, esas formas de producción de teatralidad.

O sea que siento que lo argentino tiene una forma de actuación que es subsidiaria y que está conectada a ese manantial del que venimos. Siento una profunda conexión con esa zona y las dramaturgias de Roberto Arlt, de Florencio Sánchez y de Discépolo, sobre todo, como también de Gregorio de Laferrère y muchos otros dramaturgos, que encienden esa pertenencia porque era donde esos lenguajes

ardían. Esos lenguajes ardían en esas dramaturgias y esas dramaturgias estaban escritas para hacer arder esos lenguajes que constituían un grado de plenitud de lo nacional a nivel teatral tan formidable. Deben haber sido épocas poderosísimas, donde no existía la televisión, apenas la radio; donde también eso funcionaba y manaba sus influjos.

Así que me siento como muy pariente de aquello y de estas dramaturgias que yo creo que permiten una reactivación. Por supuesto, bajo nuevas formas que también se cruzan con ellos. No se trata de una reproducción de museo, no es un calco de ninguna manera, pero sí son fuerzas vivas que no dejan de ser y que siguen ardiendo en nosotros y que son nuestra característica histórica, que se destaca tanto también cuando uno ve un teatro del mundo, cuando uno viaja y ve otras teatralidades, cuando otros focos teatrales nos observan y se ven fascinados. Porque hay algo —es como el fútbol— que es nuestro y que no se sabe cómo sigue activando su presencia en nosotros y reverberando en nosotros sus influjos y su ardor. Es una gran potencia la teatralidad nacional y eso se debe a ese pasado, a esa anterioridad de la que somos de algún modo una continuación por otros medios y que me parece la gracia está en cruzar nuestra sangre y nuestros nuevos procedimientos y nuestras averiguaciones y nuestras novedades con esa fuerza, que eso es lo que todavía hace que el teatro argentino sea tan singular y único y tan respetado en el mundo.

**JD:** Me acuerdo cuando en una entrevista que te hice —justamente para la edición de *Habitación Macbeth*— vos decías, para expresar esa síntesis que estás problematizando, que lo tuyo era como un grotesco japonés; decías, una mezcla rarísima de ancestralidad y de conexiones con el mundo más vinculadas a la contemporaneidad, y en este sentido a mí algo que me encantó de *Habitación Macbeth* es esta idea de la habitación, la palabra habitación; habitar a un personaje pero también de ser habitados, y recién hablabas del teatro como fantasmagoría, del teatro como espectralidad, y yo no podía dejar de conectar la idea del teatro como ceremonia de invocación a los muertos, porque en el fondo este congreso también es una gran invocación a Florencio Sánchez y al espíritu del pasado teatral argentino. Entonces, quería preguntarte por la relación con el pasado teatral. En Buenos Aires, en este momento, hay un movimiento importante de teatristas que dicen que somos un país muy joven, que no tenemos una historia del teatro, que si empieza la historia del teatro argentino empieza con, por ejemplo, el Di Tella o los años 60 para acá, con la Gambaro, con Pavlovsky, con Tito Cossa. Por lo que vos decís, no estarías de acuerdo con esto. Siento que las raíces con el pasado teatral son mucho más profundas de lo que podemos sostener, por ejemplo, pensando que solamente tenemos unos 50 años de pasado.

**PA:** Sí, absolutamente. Siento que Gambaro, Pavlovsky, Tito Cossa, tampoco estarían de acuerdo con esa suposición, que es dable que alguien la pueda producir, pero que se vuelve autorreferencial de quien la produce. No sé por qué, porque la verdad es que somos herederos de esa corriente del lenguaje, pertenecemos a ella y está bueno el poder asumirlo. Porque también la investigación sobre las dramaturgias que dan cuenta de aquel pasado o la observación de ciertos registros de él, o el análisis de ciertas teorizaciones o descripciones que se puedan producir al respecto de esos lenguajes, alientan las nuevas formas contemporáneas hasta unos confines muy novedosos.

En mi caso, por ejemplo, yo siento que el análisis de lo que fue el circo criollo y el sainete generan en mí como la confianza y el permiso para desplegar ciertos artificios formales que yo después lo llamo así, este “grotesco japonés”, que me permite dar cuenta de un campo espectral al que la teatralidad se debe de naturaleza metafísica. Quiero decir, con la transparentación —por inventar una palabra— de cierta pertenencia del frente histórico a una zona que está lapidada justamente por el frente histórico. Y que se reactiva muy fácilmente bajo condiciones formales muy parientes del circo criollo y del sainete; bajo

codificaciones compositivas de los cuerpos; bajo discontinuidades en los despliegues de la composición; bajo artificios de forma en términos de la física compositiva. Pero también en términos de las elaboraciones de los cuadros escénicos que son muy parientes de esos lenguajes. Y a su vez el grotesco como una intensidad hiper-manifiesta que se agita dentro de esas condiciones de artificio.

Eso me resulta muy fascinante: cómo la combinación de esos lenguajes, también en unas versiones modernas que dan cuenta de ellos en su actualidad, permiten producir unas revelaciones de los campos espectrales existenciales a los que pertenecemos. Que de algún modo son también la operación sagrada del teatro: dar cuenta de esa identidad de fondo clausurada por la ficción histórica que los teatros espejo se dedican a homenajear bajo las repercusiones de una orgánica histórica en el escenario. Como si fuera la imitación de esa orgánica la función de una teatralidad y no justamente lo contrario, la impugnación de esa orgánica histórica a través de artificios y de técnicas y de lenguajes que permitan revelar que esa orgánica histórica es un campo ficcional alienado que dilapida una identidad de fondo que el teatro debe convocar. Ese campo espectral de la presencia y de la realidad y del tiempo y del espacio donde se agitan fantasmas del pasado seguramente, donde debe haber fantasmagorías. Eso se lo dejamos a los que hacen espiritismo. El teatro no es un foco de espiritismo. Se parece bastante, claro, pero me parece que lo que el teatro hace es construir en la escena, bajo condiciones formales de artificio, un campo de realidad acrecentada que debe ser muy pariente a ese fondo de otredad del que venimos. Que lo vuelve real, un campo existencial de realidad intensificada bajo otra forma de producción, no bajo la forma de la orgánica histórica.

Entonces me parece que esa es la gran aventura de lo teatral y para ella necesitamos —y por suerte lo argentino tiene— esos antecedentes donde poder establecer las estacas para la generación de semejante procedimiento y maquinaria de escrutación de identidad y pertenencia a una escala extra-cotidiana. Porque qué son esos lenguajes sino la formulación de un artificio que nos permite escrutar al respecto de nuestra identidad y de nuestra pertenencia de una manera extracotidiana. Eso era totalmente extracotidiano, como les gusta decir a los que hacen antropología teatral. Así que me parece que sí, que esos lenguajes son parte de la averiguación necesaria que el teatro tiene que producir sobre quiénes somos realmente, dónde estamos realmente, qué es el tiempo, qué es el espacio; esas zonas que hay que dilatar para poder activar la teatralidad de la presencia. El yo es una identidad parásita, así como la ficción histórica. Todos son como lápidas que están destinadas a inhibir, a atenuar las fuerzas poéticas y metafísicas del ser, que son las que justamente esta realidad, en este caso asignada por el poder capitalista, ocultan, lapidan por detrás de la realidad, arde esa fuerza ausente que debe ser convocada por el teatro, reactivada y puesta en escena.

**JD:** Qué bueno, Pompeyo. Vuelvo a conectar todo lo que estás diciendo con este libro, *El piedrazo en el espejo. Teatro de la fuerza ausente*. Creo yo, la gran referencia a tu pensamiento teatral, lo que podríamos llamar una filosofía de la praxis escénica: la expresión de tu pensamiento a partir de las prácticas del teatro que hacés.

Dos preguntas más. Hay un fragmento de la filmación de *Trastorno*, realizada por Teatrix, empresa de registros digitales del teatro, en alta calidad, que maneja Mirta Romay, y que realmente está armando un archivo de excelentes grabaciones del teatro argentino. Ahí está, entre otras grabaciones, *Trastorno*. Quería preguntarte qué te parece, cómo te sentís viendo la filmación. A mí realmente me encanta esa grabación. La dificultad de registrar en audiovisual un acontecimiento que se resiste a ser registrado, pero que, de alguna manera, entre la pena y la nada —o sea entre la pérdida, el duelo del acontecimiento y el registro—, uno valora y especialmente cuando está tan bien hecho como el de Teatrix. ¿Qué pensás de ese registro, Pompeyo?



**PA:** Yo me arrepentí de haberlo hecho. Finalmente me di cuenta de que me gustaría —me gusta— la idea de que haya un registro de eso, por supuesto, pero no lo vi. Lo empecé a ver y lo saqué porque me empezó a producir una angustia con relación a que no tiene que ver con lo que yo siento que pasa cuando lo hago. Entonces decidí no verlo porque me produce como una herida, me lastima verlo.

No obstante, lo poco que vi, me di cuenta —también por lo que me hablaron— que está extraordinariamente hecho. Y realmente me parece que tal vez, dentro de muchos años —si uno lo vuelve a ver, si yo lo vuelvo a ver— pueda disfrutarlo porque parece ser que ha logrado captar algo. Y que las formas que ellos tienen ya están muy pensadas y logran producir un registro que es algo más que esa cámara fija con la que registran a veces las obras, que eso ya es mortal. No obstante, no creo mucho en las plataformas, no veo nada por ahí. Siento que el teatro es un hecho vivo.

Pero bueno, respeto mucho eso que está pasando con Teatrix, que haya gente que quiera ver las cosas de esa manera puede ser, pero te vuelvo a repetir, me produce una cierta angustia a mí como quien hizo eso, verlo. La otra vez, por ejemplo, vi un video que hay en el San Martín de *Postales Argentinas* y de algún modo me amigué un poco porque pude ver lo que pasaba —y de *Hamlet* también—, pero hay una gran distancia. Por ahí un video viejo, en blanco y negro, de esa época me parece más cercano a lo que fue que algo tan bien hecho, no sé por qué.

Tengo contradicción con eso, Jorge.

**JD:** Igual, si vos me permitís, yo lo voy a recomendar. Por supuesto, no es el acontecimiento teatral, que ya está definitivamente perdido; conservamos una memoria, pero indirecta, de ese material. Está tan bien grabado y se puede ver con distintos planos, con muy buen audio. La verdad, creo que es un muy buen audiovisual. No es teatro, por decirlo así, pero sí es un muy buen audiovisual de teatro, así que es una muy buena aproximación en la plataforma Teatrix.

Pompeyo, mi última pregunta. Volviendo a Florencio Sánchez, generalmente nosotros nos relacionamos con los textos clásicos, ya sean clásicos antiguos o clásicos contemporáneos, para poder conectarnos con algún núcleo de ese pasado. Ahora, al mismo tiempo, yo siento que nos conectamos para imprimirle al clásico políticas de la diferencia, es decir, para implementar trazos propios de diferencia. Como si yo te dijera, vuelvo a pintar la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, pero para ponerle un bigote. Hay algo muy importante en ese bigote que marcaría una suerte de política de la diferencia, para marcar un trazo de la contemporaneidad, para marcar un trazo de anacronismo que está vinculado con el trazo del presente. Entonces, mi pregunta es, ¿qué sentís que le imprimiste a Sánchez como reescritura? ¿Qué sentís que va más allá de ese núcleo común, de ese puente con Sánchez, y que de alguna manera marcaría más bien el trazo propio, el trazo contemporáneo de diferencia respecto del pasado?

**PA:** Yo busqué esa obra, como te decía al principio, como soporte de una habladuría netamente teatral que yo estaba pudiendo abrir en unos procedimientos de laboratorio en el estudio El Cuervo. Buscaba una obra que me permitiera desplegar esos procedimientos. Ese sería el bigote que yo quería poner en una obra. Buscaba la *Mona Lisa*, buscaba una obra extraordinaria que de algún modo aceptara ese tratamiento. Lo que siento es que, básicamente, con ese tratamiento puedo cruzar con algo del espíritu de la obra que es justamente la dimensión metafísica, que es la que yo creo que el teatro debe exaltar y representar.

La dimensión metafísica de la presencia individual y colectiva, y que esa dimensión puede ser de algún modo destilada o activada en dos niveles básicamente. En el cuadro escénico, en donde yo me permití en la puesta en escena operar todas las maniobras y los procedimientos maquínicos con los que venía

trabajando desde la obra, y en los cuerpos de los actores, en la fenomenología de la actuación también como algo como una operación compositiva discontinua. Esos dos planos, esos dos niveles de producción entrelazados, generan bajo ciertas condiciones el desocultamiento de ese nivel metafísico que me parece que es lo central.

Entonces esta obra me sirvió para eso, porque de por sí entraña asuntos parientes de ese propósito y se hibridiza muy bien con ellos. Así que, tanto en *Muñeca*, como en *La Farsa de los ausentes*, como en *Trastorno*, o sea *El pasado*, yo siempre hice lo mismo. En realidad, siempre hago la misma obra, que sería la máquina teatral, y siempre busco soportes o superficies de inscripción que sean parientes de ese propósito y que dialoguen bien con él, y a ellos pongo a su servicio el procedimiento, porque es cierto que también estos procedimientos activan en esas obras signos y sentidos que las obras tienen larvadas por detrás también de ellas, que son de su propia habladuría, y que bajo estas condiciones de producción también reverdecen y salen a la luz.

Creo que la máquina teatral le hace un servicio también a los signos propios de la obra, no solamente se sirve de ellos, no se trata de una parasitación, sino de un mestizaje. Entonces creo que ambas cuestiones dialogan. La obra es una máquina teatral, la obra es una habitación también, es un habitáculo de encarnaciones, de sucesos, de vicisitudes. La operación teatral también lo es. Ambas máquinas dialogan y trabajan juntas. Así que yo siento que ese nivel metafísico es lo que de algún modo le agregó a la dimensión extraordinaria de la obra de Florencio Sánchez, como antes también a la de Discépolo y a la de Roberto Arlt.

**JD:** Y nada más por curiosidad, estás rondando otras textualidades del pasado como para un próximo proyecto. ¿Te estás asomando a algún autor, autora, ancestral de la cultura argentina en este momento? ¿Estás barajando lecturas o ya elegiste algo para futuro proyecto?

**PA:** Estoy trabajando. No con un autor nacional. Estoy trabajando de nuevo con Shakespeare, con una versión que acabo de escribir después de varios años de estarle, de *Hamlet*, así que muy pronto seguramente ya empiece a ensayarlo. Por el momento terminé la escritura, la versión. Estoy muy contento con ella, donde también se producen esto de lo que estuve hablando. El *Hamlet*, así como lo es el *Macbeth*, son obras que dialogan muy bien con los intereses de la máquina teatral: tienen temáticas profundas, ondas de naturaleza metafísica, poética. Así que estoy ahora con este material y en el estudio estoy trabajando pequeñas unidades dramáticas en donde hay combinaciones de varias textualidades que se ponen al servicio de un procedimiento que yo llamo la *máquina de tres*. Es una máquina de tres actores y actrices en donde se produce una dramaturgia textual que, según sea esa máquina, tiene fuentes de unos autores o de otros, según sea el trabajo que fuere. Estoy muy muy metido en eso, quiero que este año el estudio produzca sus propias *dramaturgias de intemperie*, como las llamo, que son dramaturgias generadas en una suerte de descampado en el que nos encontramos.

Hay una crisis dramática y creo que nos podemos permitir los actores y las actrices generar nuestras propias dramaturgias con los restos incandescentes que encontramos. Creo que cada vez es más difícil encontrar una obra sobre la cual montar un procedimiento o un deseo y que tal vez se trate de reconfigurar en una escena fragmentos que nos permitan hablar a nosotros a través de ellos, de las temáticas que vayan surgiendo también en las improvisaciones o en las escenas o en ciertos núcleos que nos atraigan. Así que estoy haciendo eso, el estudio va a producir este año muchas dramaturgias propias.

**JD:** Qué bueno, qué bueno. Pompeyo Audivert, muchísimas gracias. Me imagino —vuelvo a usar una imagen que usé ayer y que para muchos será una herejía— a Florencio Sánchez en el cielo saltando en una pata con este congreso porque realmente le estamos haciendo un gran homenaje, muy merecido homenaje, y tu participación parte fundamental de ese homenaje a este gran, gran Florencio Sánchez. Nada más quiero decir, para cerrar, que para continuar el diálogo con vos está *Habitación Macbeth* en el Teatro Metropolitan; está el libro *El Piedrazo en el espejo* —insisto, una de las referencias fundamentales en la producción de artistas investigadores del mundo iberoamericano—; está también la edición de *Habitación Macbeth*, con una cantidad de reflexiones tuyas sobre ese proceso; y por supuesto mencionar muy especialmente la grabación de Teatrix, que realmente es un gran material audiovisual; y la posibilidad de conectarse por supuesto con Pompeyo, docente, a través del Teatro El Cuervo.

“LA ACTUACIÓN PARECERÍA SER BÁSICAMENTE ESO: TIEMPO, TIEMPO  
GANADO A LO REAL, TIEMPO DE EXISTENCIA” — DIÁLOGO CON  
RICARDO BARTÍS

Eugenio Schcolnicov  
CONICET / UBA  
[eugenibuzon@gmail.com](mailto:eugenibuzon@gmail.com)

**EUGENIO SCHCOLNICOV:** Buenas tardes. Muchas gracias por estar del otro lado en uno de nuestros últimos encuentros del Congreso Internacional Florencio Sánchez. Está aquí conmigo Ricardo Bartís, a quien le agradecemos muchísimo, la verdad, que esté compartiendo esta charla. Vamos a hablar acerca de un espectáculo que Ricardo estrenó en el año 2005, que se llamó *De Mal en peor*, y que partía justamente del universo dramático de Florencio Sánchez.

Antes, yo sé que para muchos y para muchas que están del otro lado no hace falta presentación sobre Ricardo, pero voy a cumplir con la formalidad de nombrar algunos aspectos de su trayectoria. Ricardo es actor y director teatral. También hace muchas décadas se desempeña como docente de actuación y dirección. En 1986 creó el Sportivo Teatral, un teatro y un espacio de formación que renovó de manera radical el lenguaje teatral de Buenos Aires y de la Argentina. Desde los ochenta hasta la actualidad, entre otras obras, dirigió *Postales Argentina*, *Hamlet o la guerra de los teatros*, *El pecado que no se puede nombrar*, *Muñeca*, *El corte*, *Donde más duele*, *la pesca*, *Hambre y amor*. Actualmente dirige y actúa en *La gesta heroica*. Creo que van a volver dentro de poco a estar en cartel. Bueno, Ricardo, de verdad, muchísimas gracias. Quería nombrar antes de empezar a los actores y las actrices que participaron del espectáculo, que hasta ese momento habían estado entrenando con vos en el Sportivo. Ellos son Cecilia Peluffo, Claudia Cantero, Carlos Defeo, Marta Pomponio, Alberto Ajaka, Agustín Rittano, Flora Gró, Luciana Ladisa, Matías Bringeri, Andrea Nussembaum y Federico Martínez.

Para empezar, quería preguntarte qué elementos en ese momento te interesaban del teatro de Sánchez o qué significación tenía para vos la dramaturgia de Sánchez y cómo eso funcionó como un punto de partida para empezar a organizar los ensayos.

**RICARDO BARTÍS:** Bueno, hola, ¿cómo les va? Florencio Sánchez tiene la desgracia de ser uruguayo, si no sería nombrado como Ibsen, como Strindberg. Es nuestro Strindberg, para ya crear un campo un poco polémico y simpático. Strindberg para mí es muy superior a la mayoría de los autores de la época. Florencio Sánchez logra algo muy singular, que es que empieza a interiorizar —sin abandonar los conflictos sociales y sin abandonar cierto universo de mucho desarrollo, de intensidad psicológica de los personajes— los conflictos sociales; hace estallar la lucha de clases en el seno de las estructuras familiares, en los vínculos, en el amor, en el trabajo, etcétera. Tiene algo como de tragedia cristiana la literatura de Sánchez porque, de alguna manera, siempre triunfa un sector. Triunfa el bien, o por lo menos el bien tiene un papel muy preponderante en su narración. A nosotros nos pareció muy singular la época, el tema del bicentenario que nosotros estábamos atravesando, retrotraernos a principios de siglo, a toda la historia que construía esta familia y sus laterales entre 1880 y 1910, que es la fecha donde ocurrían los acontecimientos que íbamos a ver, la similitud de algunos conflictos, sobre todo el tema de la deuda, que estaba explotando de manera muy, muy ostensible y manifiesta en esa época. La deuda como tema trascendente y como tema determinante, y lo que generaba como peso y como desgracia para la estructura social de la Argentina y el parentesco de eso: el endeudamiento, el latrocinio, la corrupción, el poder de una clase social tonta, estupidizada.

Bueno, eso nos parecía un tema muy atractivo y cómo incidía en los vínculos familiares. Nos gustaba mucho también Laferrère como teatralidad, en ese momento. Nos parecía que había un punto de contacto entre Laferrère y Sánchez, no solamente histórico, sino también en la forma de la escritura. Nos resultaba atractiva una formalidad, una especie de distancia que nos imponía el formato del lenguaje que nos resultaba muy atractivo. Y después quedamos un poco fascinados en la construcción de tres líneas principales narrativas. Una, la de Mary Helen Hutton, personaje inventado por nosotros, que era una de las 66 maestras traídas por Sarmiento desde los Estados Unidos para implementar la educación pública, una especie de batallón femenino norteamericano para combatir la situación del analfabetismo. Yo no conocía ese dato histórico que me pareció fascinante, me pareció en sí mismo de un nivel de teatralidad y una metáfora enorme que la construcción de nuestra cultura, de nuestros saberes, estuvieran apoyados en 66 maestras norteamericanas. Esa mujer había sido secuestrada por los indios, por los malones y había sido arrastrada hacia el sur, hacia la cordillera de los Andes en el límite con Chile, hasta que en la Campaña del Desierto —esa era la protohistoria que nosotros nos habíamos hecho— las fuerzas del ejército argentino la encuentran en las tolдерías. Encuentran a una mujer que después de varios años de haber sido tomada como cautiva casi no hablaba inglés, o hablaba en mezcla: hablaba un poco de araucano y algunas palabras en castellano y es internada en un hospital en el sur. Y ahí, digamos, la reconoce una especie de tío de uno de los personajes de la obra y la llevan a Buenos Aires para cuidarla, pero básicamente para ver si logran acceder a un dato que puede tener la señora, que son los títulos que el ejército y el estado argentino le da a las personas que han sufrido pérdidas a manos de los indios en el combate. Entonces, la llevan a su casa. Son una familia venida menos que en algún momento dado tuvo cierto... son los Méndez Uriburu, que ahora están para atrás económicamente. Están muy mal, pero la llevan con la creencia de que van a poder acceder, a lo mejor, a los títulos. Y mientras tanto montan en su casa, en las habitaciones de adelante de su casa, una especie de museo donde la tienen como figura principal a esta maestra norteamericana, ya una mujer grande, de alrededor de 90 años, y una serie de artículos, elementos, juguetes, cosas que fueron rescatadas por el ejército. Esa era una línea narrativa. Entonces, la presunción de que toda la familia sabe que pueden llegar a pasar al frente si encuentran los papeles de los títulos del Estado argentino. La otra línea narrativa es que hay un tal doctor Ramos, un personaje omnipresente que no se lo ve nunca, que está muy interesado —de manera obviamente degenerada— sobre la humanidad de la señorita Inés. La señorita Inés es la hija del matrimonio formado por Méndez Uriburu y un tal Rogelio Rocataglione, que lo interpretaba Carlos Defeo, extraordinariamente. Era un matrimonio basado en intereses. Rocataglione era una especie de demostración de lo que era un hombre de empresa, que ha intentado generar valor a partir del trabajo en la empresa que ha montado y lo ha agarrado un mal movimiento financiero y ha invertido en la bolsa de Londres y se produce un crack en la bolsa y entonces pierden casi toda su fortuna. Entonces están desesperados y una forma que ve, sobre todo la madre, que se llama Fina Méndez Uriburu, es aceptar un poco las proposiciones deshonestas del doctor Ramos. El Dr. Ramos es una especie de sucedáneo del personaje masculino de *Un buen negocio*, donde el socio del padre muerto le tira los galgos a la chica y la madre está ahí dudando en entregarla o no. Hasta que por suerte, sobre el final, hay un corrimiento, pero durante un buen rato en la obra de Sánchez están dispuestos a entregar a la chica. Como si fuera la idea de que la pobreza sería lo peor que les puede pasar, ¿no? Perder todo estatus, perder todo eso. Y la tercera línea narrativa es que hay un joven anarquista —supuestamente anarquista—, que en realidad después la trama revela que no era tal y que había venido en algún momento dado a trabajar a esta casa como mozo, sirviendo en una fiesta, y había quedado tildado por la belleza de la señorita Inés. La había visto un día en la calle entrar en una

biblioteca anarquista y él se acercó y averiguó el libro que ella había pedido en la biblioteca y entonces se estaba haciendo presente con la intención de seducirla, de acercarse a ella.

Esas eran las tres líneas que teníamos al inicio. Sobre eso empezamos a ensayar en un espacio que nos parecía muy atractivo, muy singular, que era una habitación pequeña que había dentro del Sportivo, con tres puertas en el frente y una de ellas daba a un baño. Ese espacio nos permitía algo muy atractivo que nos obligaba una especie de frontispicio, nos obligaba a estar muy contra la pared, porque era tan angosto el espacio y nosotros éramos 11 personajes que para estar teníamos que crear unas formas muy peculiares.

Entonces, eso que era una dificultad se transformó —con mucho entusiasmo de nuestra parte— en un material de investigación de cómo nos podíamos desplazar a grandes velocidades y de maneras muy extrañas sin taparnos, creando alternativas espaciales, visuales, atractivas, etcétera. Los ensayos fueron muy singulares, muy divertidos. Siempre lo hemos recordado al espectáculo, lo hemos querido mucho y lo hemos recordado siempre por el enorme placer que nos daba ensayar, porque era un mundo muy dador, muy...

**ES:** ...y todos y todas ellas habían estado entrenando hasta ese momento con vos, ¿no?

**RB:** Sí. Y habíamos trabajado con Sánchez, habíamos trabajado sobre *Los derechos de la salud*, habíamos trabajado sobre *El pasado*, y habíamos trabajado sobre *Un buen negocio* y *En familia*. Todos tenían un vínculo amoroso con Sánchez y de enorme respeto intelectual, como la sensación de que era una materialidad que nos predisponía y nos iba a obligar a una gran intensidad y a un estado de celebración.

**ES:** En algún momento también comentaste que otra referencia, por fuera de Sánchez, era la literatura de Cambaceres.

**RB:** Sí, sí, claro. *La sangre*, *Sin rumbo*. Sí. En el sentido del dolor y de la tristeza profunda que tiene esa literatura. Es de una hondura y de un dolor humano muy, muy singular. Entonces, eso nos también nos servía como contrabalance, porque nosotros, por otro lado, buscábamos una situación de índole... no cómica, pero sí disparatada. Tan disparatada como la realidad social argentina: tan perversa, tan loca, tan estúpida. Nosotros partíamos de eso también, de ciertas premisas de que los personajes, en aras de sostener esa irrealidad social y esas tonteras —sus rituales, sus propias creencias— eran ridículos, eran cómicos. Nos interesaba generar un lenguaje que contuviera ese nivel de broma, ese nivel de mirada irónica y paródica sobre la realidad y al mismo tiempo el dolor, el dolor de deber, el dolor de tener una deuda de la cual el único contacto real que tiene uno con esa deuda es tener que pagarla porque no hemos obtenido beneficios ni en ese momento histórico ni en la actualidad, ¿no?

**ES:** Hay algo que también señalabas en algunas entrevistas y que tenía que ver con pensar que uno de los desafíos en la actuación era intentar construir estados que pudieran pasar rápidamente de zonas de un dramatismo muy intenso a la comicidad, en un tránsito muy acotado de tiempo. Hay algo de ese desafío que es muy claro para quienes pudimos ver la obra, porque realmente hay unos contrastes rítmicos brutales en muchas de las actuaciones.

**RB:** Claro, eso es consecuencia de una necesidad, vos lo decís, “rítmica”, ¿no? O sea... el lenguaje poroso y altamente erotizado en el trazo, en las dinámicas expresivas, no porque el tema... cuando digo erotizado no me refiero a que el tema que se trataba era ese. Sin embargo, había una escena de una

enorme potencia que era una idea de contagio, una idea donde un personaje —tomado muy de *Los derechos de la salud*; de hecho su nombre era Renata— estaba supuestamente tísica, pero no se sabía si era real o era una cosa histérica que ella tenía, porque pedía por el doctor Ramos, pedía que le hicieran torniquetes en los pezones. Quiero decir, tenía todo un discurso totalmente disparatado, donde no se sabía si era una histérica grave o realmente estaba enferma. Y entonces tenía una larga escena donde le pedía a una sobrina de ella que si no fuera así no tuviera reparo en darle un beso en los labios. Y la chica tenía obviamente reparos, no se sabía bien si era por la enfermedad, porque era la tía, por las razones que fueran, tenía bastante derecho a no estar muy entusiasmada con esta situación. Y era una escena muy poderosa, muy ridícula, porque estaba formulada desde una realidad muy ridícula y al mismo tiempo era muy potente lo que las actrices generaban y la idea del peligro de la muerte en la situación erotizada del beso y cosas por el estilo. Esa fue siempre una preocupación. Siempre. La idea de generar en recorridos cortos variables emocionales muy intensas y donde no te fuera tan fácil dejar de reírte de cosas espantosas, ni entristecerte también por cosas muy graciosas y muy simpáticas.

**ES:** Hay algo muy lindo en ese sentido que es que en muchos momentos se narra la comicidad a pesar del padecimiento extremo que manifiestan las actuaciones. Eso es muy interesante, cómo se ve el patetismo del sufrimiento, pero también el ridículo, ¿no? Las dos cosas.

**RB:** Sí. Hay una especie de fraseo común que se escucha mucho en las clases o en los ensayos. Ya en los ensayos se supone que son cosas instaladas y acuerdos logrados de antemano que no tienen por qué señalarse mucho, que tendrían que ver que la situación es —dicho tontamente— cuanto más en serio, más ridículo; cuanto más en serio más gracioso, ¿no? Cuanto más un color, más del otro. Así suena demasiado mecánica como fórmula, pero los personajes padecen mientras uno se ríe a carcajadas y se ríe a carcajadas porque es la única manera de hablar de ciertos temas, para poder plantearlos sin ser solemne, para no caer en el peligro de un teatro didáctico, un teatro representativo, que ilustre y subraye lo que ya tendría que ser entendido de otra manera o no entendido, sino sentido, ¿no?

El teatro tiene ciertas obligaciones en sí mismo, ciertas reglas, por lo menos tal como yo lo veo. Por ejemplo, lo ridículo de que alguien actúe, porque es un aspecto absolutamente ridículo de un ser humano, la necesidad de disfrazarse, de hacer tonterías, de hacer muecas, tan intenso de generar esa convención, ¿no? Que se sostiene desde hace siglos. Y es que hay un montón de gente que va a ver a otra actuar y que siente identificación con eso que se actúa, pero sobre todo tiene identificación con el cuerpo que actúa, que es un cuerpo de deseo, un cuerpo proveedor de intensidades que no están en la realidad. Un cuerpo extraordinario, *extraordinario*. Entonces también tiene ese aspecto ridículo y un aspecto trascendente también: alude, refiere a una espiritualidad, a un contacto de trascendencia. Uno actúa para la gloria. Dicho así también es demasiado una fórmula, demasiado tonto, pero siempre habría como un intento de un contacto... lo dice muy bellamente Maeterlinck cuando habla de la inteligencia de las flores y del salto nupcial que dan las vallisnerias, que son unas plantas acuáticas que se estiran para arrojar a la flor hembra el pistilo que las va a hacer florecer y se arrancan del pedúnculo para llegar a esas flores hembra que están durmiendo en el estanque. Entonces, parecería que ahí hay un deseo de la naturaleza extraordinario de pervivencia, de sobrevivencia, de extensión en el tiempo. Y la actuación parecería ser básicamente eso: tiempo, tiempo ganado a lo real, tiempo de existencia. Eso tiene algo trascendente, doloroso, y también esencial y profundo. La combinación de esos planos no es una combinación meramente temática, es una estrategia para generar una melodía, un ritmo que está... bueno... que también tiene que ver con lo personal, con la búsqueda de una melodía más personal que, insisto, no tiene que ver con el tema, tiene que ver con los cuerpos en el teatro y tiene que ver con las

dinámicas que esos cuerpos y esas cabriolas van a generar. Hay una malla, una malla temática que genera obligaciones y que genera derechos también, porque en el ensayo, que es una zona muy caótica en un aspecto, si no hay un ordenamiento muy severo para definir qué ir privilegiando, qué te quedas de lo que vas encontrando en la construcción, se hace muy difícil porque no hay obra, no hay personajes, hay referencias que lentamente se empiezan a verificar por el funcionamiento del ensayo mismo, quién va a ser el portante de ciertos estados, quién va a ser el portante de ciertas modalidades expresivas, cómo nos conviene distribuir esas situaciones en distintos momentos para crear, ya te digo, una melodía, un ritmo. Acá era muy importante en términos de puesta las tres puertas. Eran muy simpáticas las entradas, las salidas... tenían en un momento dado un ritmo trepidante, ¿no?

**ES:** Es muy interesante en toda la obra, pero es muy interesante cómo funciona eso en... creo que es la segunda escena, ¿no? Que es una escena hecha en penumbras, muy larga.

**RB:** Era un riesgo a tomar porque es una convención muy utilizada la de las velas en el teatro. Casi siempre mi experiencia con las velas en el teatro es un poco somnífica. No sé si es por la luz o por la alusión de algo un poco esencial y profundo que se tornan un poco plomo las escenas. Teníamos doce minutos de vela. Doce minutos, que es un tiempo sideral en teatro, es una cantidad de tiempo enorme. A mi entender —y está muy mal que yo lo diga, pero ya soy muy viejito y no me importa mucho nada — era extraordinario todo eso.

**ES:** Ahí estoy compartiendo un poco algunas imágenes mientras hablas...

**RB:** Ellas están mirando por la ventana las manifestaciones de los obreros anarquistas que están en plena calle luchando por sus derechos.

**ES:** Claro. Eso es un motivo que se repite en varios momentos. La observación de estas mujeres fascinadas por los cuerpos de las clases populares.

**RB:** Claro, están muy sexualizados esos cuerpos porque están transpirados, porque desean. Los envidian. Esas mujeres envidian esos cuerpos tomados por una creencia y por el sostén de esa creencia, ¿no?

**ES:** Y me parecía algo muy interesante en ese sentido —si uno la piensa en el contexto de estreno de la obra— ese diálogo entre lo que podría haber sido una mirada de las clases altas en 1910 y la resonancia que eso tenía en el contexto post 2001, ¿no?

**RB:** Sí, sí, sí. Nada de eso temático, por decir así, quedaba separado de una intensidad de actuación muy singular, muy generosa. Estaba muy cerca el espectador, muy cerca, muy cerca. Se veía todo. Y además no era una estructura con mucha libertad, no había espacio para improvisar, no había espacio para nada, era muy matemática como estructura lo que habíamos armado. Entonces había mucho riesgo de que si no se estaba muy pero muy afinado se cometieran errores sobre el ritmo. Fue muy grata la experiencia.

**ES:** Te quería preguntar también dos cosas. Por un lado, ¿cómo ves esto del homenaje a la literatura de Florencio Sánchez? Pero más allá de estos elementos que nombraste, de estos tópicos inclusive de



ciertos personajes, no hay una voluntad de reproducir de manera directa ni fragmentos de escenas de Sánchez... Tal vez algunos textos dispersos, pero que uno podría pensar, y lo hablábamos con Jorge [Dubatti] justo antes de la transmisión una constante en tu trabajo, una mirada que por un lado apela o recurre a cierta literatura dramática, pero que también define un grado de autonomía muy grande en relación a cómo se apropia de esa dramaturgia que funciona como disparador.

**RB:** Claro. No lo tengo totalmente claro en términos generales. Sí lo tengo claro en términos personales: yo no me siento cómodo en la hipótesis de la reproducción de un texto, de algo que ya está configurado, que ya está definido —no solamente, insisto— en el sentido sino en su extensión. en las características de las palabras que usa. Siento que siempre por más intentos que se haga está la idea de un origen, de una originalidad que el texto va a reclamar para su lado. De la otra manera, lo que es soberano es lo teatral que se desarrolla en el ensayo, y el ensayo es el fundamento del lenguaje y lo que va lo que venir de él. Y el fundamento del lenguaje está dado en el entre la actuación y la dirección, que es en su doble acepción de la palabra de un espacio, un espacio que sería ese entre un territorio que es la relación entre la dirección y la actuación. y al mismo tiempo un vínculo de hibridización entre lo que sería las ideas permanentes que la dirección debe tener. Permanentes. La dirección, aunque no va a trabajar sobre un texto, o por mismo tal vez, tiene que tener una cantidad de hipótesis, de ideas, de aproximaciones de lenguaje, de vínculos relacionados al espacio, a la relación con el espacio, muy grande. Entonces, y me parece que desde el punto de vista de la dirección ahí está el interés: no en la reproducción de una obra, sino en el desarrollo de un lenguaje, de un espectáculo que me parece mucho más atractivo, muchísimo más complejo, porque habría que ordenar, priorizar los distintos lenguajes que ese objeto contiene, ¿no?

Pero bueno, a mí me parece que nosotros teníamos una enorme mesa de ping pong, puesta de manera vertical en la terraza del estudio, en un espacio que teníamos. Ahí pinchábamos todas nuestras ideas. Parecía como esas películas de detectives donde están buscando un asesino serial y entonces están acumulando datos. En este caso, el asesino serial era Florencio Sánchez, ¿no? Con su aspecto ingenuo, con su espalda encorvada, con la tremenda mala suerte de morir tan joven, a los 35 años, tan joven. Qué locura. 35 años.

Sin embargo, de una producción, de una enjundia que lo lleva, por ejemplo, a agarrarse a trompadas con la policía en el estreno de su primer trabajo que presenta en un teatro en Rosario. Se lo vienen a prohibir y el tipo que no parecía tener ningún aspecto de ser muy feliz físicamente, muy efectivo físicamente, se defiende a golpes. Será pueril, pero lo digo y me agarran ganas de llorar. Nosotros partíamos de la base, es decir, nosotros hacemos un teatro que defendemos como lo defendió Sánchez. No es que estábamos esperando que viniera la policía a prohibir nuestro espectáculo, pero sentíamos una deuda intelectual con él enorme. Y una deuda afectiva enorme. Sin embargo, ya te digo, solo había dos o tres palabras, creo que se decía *Barranca abajo* y *Un buen negocio* se nombraba también, pero no había más que eso.

**ES:** Y a la vez hay algo para mí muy maravilloso de eso que es el universo en términos de los vínculos de la familia, de la prehistoria de esa familia, que era muy compleja.

**RB:** La protohistoria es tremenda. Es increíble la cantidad de datos que teníamos, de elementos históricos, además, ¿no? De esa dimensión. Porque lo de “las 66 valientes”, que así se llamaban las maestras de los Estados Unidos, es realmente una anécdota extraordinaria.

**ES:** No me acuerdo si lo nombramos ahora, pero me gustaría volver un poco, que es el museo. La obra empezaba con un museo dedicado a Mary Helen Hutton, esta maestra convocada por Sarmiento. Entonces la gente entraba y estaba un rato vinculada al museo y ahí había de todo.

**RB:** Claro, porque era una idea bastante inteligente de Pancho Méndez Uriburu, que era el personaje que hacía Rittano —que lo hacía de manera extraordinaria; lo ayudaba mucho su tonada cordobesa; además, tiene una forma de hablar muy particular, Rittano—, que ahí explotábamos y aprovechábamos enormemente. Por otro lado tenía puntos de contacto su discurso con el discurso del astrólogo de *Los siete locos* [de Roberto Arlt], quiero decir, de la comprensión que tiene de la derecha de aprovechar la necesidad de creencia que tiene el pueblo para estafarlo y para proponerle una salida y un proyecto que los va a usar, pero que no los va a contener. Él lo tenía claro eso. Inclusive tenía un texto muy vibrante que decía, mirando por la ventana lo mismo que miraban las chicas, las manifestaciones obreras y entonces que cómo aprovechar esa energía y convertir esa esa fuerza en un puño que les diera poder, que son los proyectos habituales que tiene la derecha argentina media demencial de aprovechamiento.

**ES:** Estábamos hablando de eso, que la idea de Pancho era el museo...

**RB:** Claro, él había tenido la idea inteligente de decir, para que le dieran parte de un subsidio, no sé qué cosa estaba tramitando ante los espacios oficiales institucionales, Pancho había logrado que pusieran una guita para el museo y que el museo recogiera un poco la experiencia de la campaña del desierto y en particular a Mary Helen Hutton, que era un resabio vivo de esa experiencia de 1880. Entonces, había una serie de cosas en el museo. Estaban las dentaduras arrancadas por los indios con las pinzas que usaban las tenazas gigantescas, unas tenazas industriales que aparentemente habían encontrado en los campamentos de los indios que ayudaban a sacar las dentaduras.

Había recuerdos, fotos antiguas... Un museo en el cual estaba la vieja Marie Helen que en una letanía repetía unas cosas en relación a Sarmiento y lo que había pedido Sarmiento: “enseñe, enseñe, enseñe”. Y el hijo de una hermana —también Rocataglione, que era viuda—, un chico medio tonto el pibe y lo tenían disfrazado de indio en un costado. Esta filmación que vos tenés es en París, en el festival de París. Ahí en el festival reconstruyeron lo que era el espacio del medio del Sportivo.

**ES:** Después quería que viéramos unos fragmentos ya con sonido, pero te quería hacer una pregunta porque justo, pensando este encuentro, vi una entrevista que le hacían a Alberto Ure, y él decía que más que una literatura que tuviera un valor autónomo, la dramaturgia de Sánchez era una dramaturgia de imágenes muy potentes. No sé cómo ves eso, si lo ves así también: que lo que provee la dramaturgia de Sánchez es esa potencia de las imágenes.

**RB:** No lo sé. En principio me daría ganas de decir sí, porque lo dice Ure, a quien yo le tengo mucho respeto. Me parece que lo que me pasa a mí con eso es que yo valoro tanto la obra que no la puedo pensar en relación a Sánchez. Casi no la puedo pensar tampoco sobre mí. La pienso en movimiento. La pienso en ese espacio tan chiquito donde nos juntábamos en los inviernos tan fríos y estábamos ahí. Es de una complejidad desde el punto de vista de la puesta... tiene un elemento de una complejidad enorme. Por ejemplo, todo el procedimiento en relación al Super-8, a la proyección, a cómo se resuelve la situación de dónde están los famosos títulos, cuando se la ve a Mary Helen subida arriba de una escalera, escondiendo los títulos en una proyección que queda andando sola porque hay toda una discusión. Bueno, toda una serie de procedimientos casi de película policial. Por otro lado, lo pienso

muy cerca a Sánchez, es curioso, muy distante, muy distante por la autonomía que tiene *De mal en peor* en relación a cualquier paternidad, por decir así, y al mismo tiempo muy cerca de Sánchez, muy cerca, de mucho afecto, de mucho respeto. Decir, "mirá vos este tipo, qué singular que es". Es una novedad dentro del panorama de la literatura. Genera la fractura de todo canon que fuera su antecesor. Él genera un teatro de una dimensión como Ibsen. Mejor, a mi entender, mucho más dinámico, más atractivo, más teatral. Son fáciles de entender las situaciones, simples, son cercanas, son realistas y al mismo tiempo están descolocadas. Hay como cierto corrimiento que arma otro plano. Y había algo también muy conmovedor: una foto de él con una garza. No sé por qué de repente me acordé de eso. Él está parado y tiene como si fuera una escoliosis porque tiene la cabeza como inclinada hacia delante, como si tuviera una pequeña jiba. Y está parado al lado de una garza, de una cigüeña, una garza, que tiene algo parecido a él, digamos, en su forma. Entonces también eso recuerdo, que me impresionó mucho. Bueno, y la idea de que lo despidieron porque se iba a Italia a triunfar. Sus compañeros, sus correligionarios, sus amigos, los escritores, le hicieron una cena de despedida. Él tuvo un discurso de lo más conmovido donde dijo que iba a volver y que iba a triunfar y no le dieron ni cinco de pelota. Los mismos que lo habían convencido que viajara, los mismos actores que acá le habían dorado la píldora allá no le dieron ni cinco de bola. Empezó a estar cada vez más pobre. Después se enfermó de tuberculosis y murió como un perro.

Bueno, eso era, puedo decir, casi un golpe bajo, pero no sé, eran como elementos muy constitutivos de nuestra relación con ese hombre. Yo había hecho hacía muchos años, cuando era muy joven, habíamos hecho, con Rubén Szuchmacher, *El desalojo*.

**ES:** Sí, en el '79 creo que fue eso.

**RB:** Sí, sí, antes del '80, sí. Entonces, ya no sé, me acompañaba hacía tiempo Sánchez.

**ES:** Claro, habías transitado como actor también algo de la poética de Sánchez. Bueno, hay muchas preguntas, pero yo quería pasar un fragmento que era el que estábamos viendo antes. La obra entera está disponible en YouTube porque en su momento, en la época de pandemia, subimos varios de los espectáculos de Ricardo. Quería pasar un poco la última parte de la obra que es el momento del descubrimiento de los títulos de Mary Helen.

**RB:** Ahí recién pensaba que quién hace el interrogador... que lo ponen al personaje que hacía Alberto Ajaka a preguntarle a Mary Helen sobre los títulos... la gracia también era que era un personaje absolutamente menor y secundarizado por los jefes de la familia que lo consideran un borrachín. Era abogado, pero nunca ejercía, defendía siempre los intereses de los otros. Era un desastre para la familia, pero él sentía que ahí quedaba un poco reivindicado. Entonces, cuando hablaba en inglés y tenían que apelar a él para acceder a la vieja, él ponía una cara como diciendo, "Ah, vieron, finalmente me necesitaban. Finalmente se dieron cuenta de que era útil". Me acordaba de eso.

**ES:** Bueno, Ricardo, se nos fue el tiempo. La verdad, muchísimas gracias por charlar, por poder volver a recuperar un poco lo que fue esta obra. Para mí y para mucha gente que en ese momento teníamos veintipocos, ver *De mal en peor*, como te dije en algún momento, fue un antes y un después. Por muchos motivos: por lo que lo que implicó en términos de lo que uno entendía en relación a la potencia de esas actuaciones, a la dinámica del espacio, a lo que sucedía ahí, y también, me parece, por entrar a Sánchez desde un lugar que tal vez otras perspectivas teatrales más convencionales no hubieran permitido. Para

mí, personalmente, pero para mucha gente que la vio en esos años, fue y es un espectáculo inolvidable. Así que es un placer enorme poder charlar.

**RB:** Muchísimas gracias a ustedes y muchísimas gracias al armado de este trabajo general, digamos, ¿no? Porque la verdad que es un autor extraordinario Sánchez y es impresionante lo profuso. Es realmente impresionante que haya vivido solamente 35 años, porque escribe como un veterano y ha producido de una manera numerosa y feliz. Así que nada, muchísimas gracias a ustedes en nombre de Florencio Sánchez, gracias por armar semejante movida. Gracias.

**ES:** Bueno, gracias Jorge por invitarnos.

**JORGE DUBATTI:** Quería agradecerle al maestro y decirle que es el mejor cierre para nuestro congreso. Lo estuvo siguiendo muchísima gente, hay muchísimos mensajes de Colombia, Ecuador, México, España, Uruguay, todo el mundo iberoamericano y por otro lado muchos mensajes de las provincias también. Ricardo, sabes que te consideramos realmente el más grande, así que estamos muy orgullosos. Quiero retomar sobre todo un mensaje de Laura Cilento que dice que le parece una gran alegría que el cierre justamente se haga así: “qué simbólico que cierre Bartís el congreso sobre Florencio Sánchez, inicio y actualidad de un teatro rioplatense que es de una calidad increíble”.

**RB:** como siempre te digo, ojalá la mitad de las cosas que ustedes dicen sean así. Me refiero en relación a los valores de mi persona. Por ejemplo, recién se me ocurría pensar que hay que ver si los mensajes de Puerto Rico, Venezuela, Honduras, lo que fueran, no son insultos.

**ES:** No, no. Por ahora no. Por ahora no. Tranquilo, que no lo son. Y quienes quieran ver *De mal en peor* u otras obras, están subidas en YouTube, están disponibles ahí. Obviamente, lejos está de ser la experiencia que implicaba estar ahí, pero bueno, al menos es un registro.

**JD:** Me impresionó cómo vos decías que se grabó este video se grabó en Francia, ¿no? Entendí bien. Me llama la atención cómo se ríe la gente, es decir, está entendiendo plenamente

**RB:** Es con subtítulos.

**JD:** Claro, claro. Pero digo, hay algo que trasciende la traducción, ¿no? Porque no tendría el efecto. Cuando lo empecé a ver pensé que estaba filmado en Buenos Aires, en el Sportivo. Pero bueno, evidentemente el impacto en el público de otros territorios también era muy grande. Ricardo, una última: aprendí de vos un concepto que es esta idea de que el teatro se pierde, ¿no? Me acuerdo, fui a ver 11 veces *Postales Argentinas*. Cuando lo fui a ver por duodécima vez, allá por 1990, la levantaste en pleno auge. Me acuerdo de la gente en la boletería del Payró, enojadísima, diciendo “cómo se levantó” porque fue como una noticia inesperada. Y me acuerdo que te pregunté, porque editamos ese texto en el proceso: “Che, ¿por qué levantaste si había muchísimo público?” Y vos me tiraste la idea de que el teatro tiene fecha de vencimiento, deduzco de ahí que ya no volverías a hacer esta obra, ¿no?

**RB:** No, no repondría ni esa ni otras. Por momentos pienso que nunca voy a poder dirigir tan bien, como una medida propia. No digo que sean necesariamente buenas esas obras, pero siempre pienso que ya no voy a poder hacer una obra como *El pecado que no se puede nombrar* o *La pesca*, digo, son como

momentos históricos a los cuales miro con cierto recelo, con cierto respeto. Lo que pasa es que no habría una posibilidad de no hacer una representación, sería una representación de la representación de aquello que la obra fue en su momento, ¿no?

**ES:** Pero bueno, podemos ir a verte a *La gesta heroica*, que esa sí está y que estás actuando también. Para mucha gente que en su momento no te pudimos ver también es un placer enorme poder verte actuar. Está bueno decirlo también.

**RB:** Sí, y además un espectáculo muy muy querido y muy difícil porque nos metimos con *Rey Lear* de Shakespeare y un texto absolutamente arbitrario y complejo, difícil, ¿no?

**JD:** Sí, y lo bueno también de verte actuar, sí, en el regreso a tu trabajo como actor, porque yo me acuerdo antes de verte dirigir te veíamos actuar, ¿no? En *Leonce y Lena*, *Memoria de subsuelo*, trabajos muy buenos por los que recibiste muchos premios como actor, pero después te fue de alguna manera ganando la dirección.

**RB:** Sí, lamentablemente, porque es mucho más divertido actuar, es mucho más simpático actuar que dirigir. Tenés muchas menos responsabilidades.

**JD:** Bueno, maestro, muchas, muchas gracias.

**RB:** Muchas gracias a ustedes y nada, muchas gracias en nombre de Florencio Sánchez. Un capo, un capo el chavón. Un capo.

**JD:** Sí, señor. Capo, un capo.

**RB:** Muy conmovedor.

## **TEXTOS TEATRALES**

## TEATRO DE EXTENSIÓN. APROXIMACIÓN FILOSÓFICA AL TEATRO DE NUESTRA PROVINCIA

Diego Scarpellino  
Grupo TRAC, Chivilcoy  
[dhsfilosofia@gmail.com](mailto:dhsfilosofia@gmail.com)

El origen de nuestro teatro nacional puede pensarse como un camino desde la *extensión* hacia la *compresión*. Va desde el carromato cirquero de los Podestá, cuyo escenario era la pampa misma, hacia la *compresión* y condensación en el teatro Apolo de la calle Corrientes, en la gran ciudad. Ese camino, que es también identitario, perfila modos y prácticas entre el teatro porteño y el bonaerense, dejando a este último en cierto limbo estético e historiográfico. Indagar allí es el cometido de este ensayo.<sup>1</sup>

Hace un tiempo que intento bucear por el enigma de la identidad teatral bonaerense. Cuestión que por momentos parece crucial, y por otros, apenas una idea banal, poco productiva y hasta fantasiosa. ¿Existe una identidad teatral bonaerense? ¿Dónde ir a buscarla? ¿Será acaso que ir en su búsqueda es un camino por idealizaciones innecesarias, por la construcción de formas, ideas, arquetipos que no existen en ninguna parte? ¿Es una problemática real? ¿Es una pregunta por el Ser, por lo que Es, o una pregunta por el Deber Ser?

Adelanto: no sabría decir qué es el teatro bonaerense, ni dónde está, si es que está en algún lado. Puedo, sin embargo, arriesgar algunas ideas, bordear límites, montar puentes, dejar algunas preguntas. Lo demás lo resolverá cada teatrero en esta inmensa y diversa provincia, al fin y al cabo, la única necesidad sea ponernos a pensar sobre esto.

A riesgo de forzar algunos esencialismos voy a hablar del *TEATRO DE LA EXTENSIÓN*. Para muchos esta expresión puede ser una novedad, pero para muchos otros ya tiene sentidos impresos: la usa, no como categoría en sí, sino como cualidad de la Pampa (que es su gran categoría), Domingo Faustino Sarmiento. En el *Facundo* (1993) la extensión es una de las causas del problema argentino, lo dice directamente: “El mal de la república argentina es su extensión, el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas”. Y unos renglones después agrega: “La inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra”. Mientras se pregunta: “¿Dónde colocar la escuela para que asistan a recibir lecciones los niños diseminados a diez leguas de distancia, en todas direcciones?”

Pero hay algo más que nos interesa de Sarmiento, y es esa idea, tan del romanticismo del XIX, que considera que el territorio impregna sentidos, que asocia cierta geografía con precisas determinaciones del Ser, como si pudiéramos unir cartografía y ontología. Para nuestro campo, que es el arte, esta “ontología cartográfica” o “cartografía ontológica” podría resumirse en la siguiente pregunta: ¿La *extensión* determina un particular fondo poético? Dicho de otro modo ¿existe una poética de la *extensión*? Y achicando más la pregunta: ¿Existe (o es posible) un teatro de la *extensión*?

Vuelvo a Sarmiento y cito: ¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la república argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte y ver... no ver nada? En el mundo lleno de contradicciones que plantea Sarmiento en el *Facundo* (sin dudas su obra cumbre y uno de los grandes textos que ha dado nuestro país), los males de la extensión se “curan” poblando de civilización europea, es decir, de la cultura que es justamente el remedio para tratar la barbarie (el síntoma) que emana de la extensión (la enfermedad).

---

<sup>1</sup> Texto presentado como ponencia en el décimo aniversario del CEPEAC N.º 1., Dirección General de Educación Artística de la provincia de Buenos Aires, Octubre 2025. En 25 de Mayo, provincia de Buenos Aires.

Voy a proponer como contracara de la *extensión* la idea de *compresión*. Europa es y fue la *compresión*. Tan así que de esta compresión surge su impulso colonizador: cercada por el mundo árabe al este y por “el gran mar” al oeste su única forma de des-compresión fue lanzarse sobre el atlántico.

Ahora tenemos tres categorías: *Extensión*, *Compresión* y *Des-compresión*.

Es importante tener en cuenta que la *des-compresión* no es lo otro absoluto de la *compresión*, es apenas su negatividad: Parte de *Lo-mismo* para ir hacia *Lo-otro* a fin de volver a *Lo-mismo*. La *Extensión* es *Lo-otro* absoluto, la *des-compresión*, en cambio es *Lo-otro* relativo, es nada más que una forma transitoria para autoafirmarse. La *extensión*, por otra parte, no es la negación dialéctica de *Lo-mismo* porque no se sigue de él, sino que es principio *sui*.

Enrique Dussel (1994) dice que Europa fue periferia mundial hasta la conquista de América.<sup>2</sup> Es decir, recién con su *des-compresión* hacia el Atlántico es que se transforma en centro. La *des-compresión*, así entendida, es el mecanismo europeo de la conquista y posterior colonización, y el gatillo de despliegue de su potencia totalizadora. La *compresión* totalizadora, vía su propia *des-compresión*, es el proyecto de modernización europeo.

Para la consolidación de las instituciones que el Estado Moderno necesitaba, la *extensión* era un mal ¿Dónde poner la escuela, la intendencia, el correo o la comisaría si entre poblado y poblado hay leguas de distancia?

Así, es posible pensar el devenir de la modernización como un camino de negación de la *Extensión*. Pensemos en instituciones típicamente modernas: El correo, por ejemplo, es una forma de negación de la *extensión*: no importa dónde estés, la carta llegará, la distancia será burlada. Lo mismo el ferrocarril, el barco a vapor, las rutas, el telégrafo. La Modernidad acorta distancias, anula la *extensión*. Será Moderna si logra destruir la *extensión*, tanto del espacio como del tiempo.

*Compresión* y *Extensión* son modos de otros pares: centro y periferia, metrópoli y colonia, hegemonía y subalternidades.

La llegada del teatro a nuestras tierras es parte del proceso “civilizador” y ese proceso se ha dado en todas partes en nuestro territorio. No hay pueblo de la provincia de Buenos aires que no tenga su teatro al estilo teatro de ópera, construido por las innumerables asociaciones de inmigrantes.<sup>3</sup> Seguramente podemos hablar de teatralidades en muchas prácticas precolombinas pero el teatro que practicamos a diario tiene el sello del teatro griego primero, europeo después (recordemos que para los griegos Europa era la barbarie).

Pero la relación centro – periferia no es estática. Se mueve y se reproduce hacia el interior.

Argentina es, sin duda, una de las capitales mundiales del teatro, por lo cual nuestra relación centro/periferia ya no es (o al menos no solamente) Europa/América, sino (¿también?) CABA/provincia. La más de las veces, los bonaerenses vemos y hacemos teatro pensando en el teatro porteño. Elegimos materiales, construimos poéticas, problematizamos atrapados bajo esa lógica.

Si la historia de construcción del Estado Nacional es un proceso de negación de la *extensión*, algo parecido sucede con la historia de los inicios de nuestro Teatro Nacional, también reflejo de ese camino desde la *extensión* hacia la *compresión*. Ya en nuestro territorio, y pensando la cosa en términos estrictamente vernáculos, ese recorrido va desde el carromato cirquero de los Podestá, cuyo escenario era la pampa misma, hacia la *compresión* y condensación en el teatro Apolo de la calle Corrientes, en la

---

2 Véase en particular Dussel, Enrique, “El encubrimiento del otro”.

3 En Chivilcoy hay registros de representaciones de zarzuelas y entremeses ya desde la década de 1860. En 1872 tuvo lugar la primera representación de una obra escrita por un chivilcoyano (de origen español), Manuel López Lorenzo, llevada al escenario por un elenco local, catorce años antes de la llegada de la compañía Podestá a estas tierras. Véase “Estudio preliminar” Diego Scarpellino (2021)



gran ciudad. Va desde la trashumancia que recorre la extensión buscando a su público, hacia el teatro comprimido en el centro, que busca que su público lo encuentre.

“¿Dónde poner la escuela en la extensión...?” -Preguntaba Sarmiento-. Y nosotros, bonaerenses, nos preguntamos: ¿Dónde poner el teatro?

Este recorrido de la *extensión* a la *compresión* lleva consigo muchos fondos poéticos, muchas metáforas condicionadas por este devenir. El movimiento desde el picadero hacia el escenario, desde la proximidad de la platea improvisada hacia la distancia que impone el foso, desde la escena en el llano hacia la escena a un metro de altura, desde el público en tabloncitos al público en butacas, imprime sentidos, diferencias poéticas, determina identidades. Construye en todas direcciones.

Cuenta José Podestá (1986) en sus memorias, que una vez instalado en el teatro Apolo, se le ocurrió inventar una ordenanza municipal (apócrifa claro), con un código de vestimenta para los teatros, a fin de modificar las prácticas de la “heterogénea concurrencia” que asistía a las funciones. El teatro de la *compresión* en formación necesitaba también comprimir a su público, dirigirlo a la mismidad.<sup>4</sup>

Recordemos: la lógica de la compresión es transformar a *Lo-otro* en *Lo-mismo*, *hacer homogéneo lo heterogéneo*.

Gran parte del teatro bonaerense se disputa en el marco de esta lógica, en un esfuerzo permanente por no ser digerido por “lo-mismo”.

Por ello se hace indispensable recorrer el camino de develación de nuestras identidades, nuestras poéticas, y nuestras sensibilidades. Camino que obviamente se recorre como siguiendo un rumbo que se sabe no alcanzable, tal como ese horizonte móvil que nos impone la *extensión*. Al fin y al cabo, si el Ser del hombre es un inconmensurable devenir ¿por qué no va a serlo el ser del hombre de la *extensión*, en cuya vida el devenir se manifiesta tan especialmente? “*Preguntadle al gaucho a quien mata con preferencia los rayos*” decía Sarmiento.

¿Qué fondo poético imprime la *extensión*? ¿Qué sensibilidades? ¿Qué prácticas teatrales? ¿qué horizontes de comprensión?

Algunas respuestas que no son más que preguntas: Si existe una sensibilidad peculiar de la extensión...

¿Será cierta melancolía de horizonte inalcanzable?

¿Será una especial manera de movernos en la incertidumbre?

¿Impondrá la *extensión* algunos saberes, así como algunas oscuridades?

¿Aceptar la *extensión* será una forma de aceptar la “condena” de la que “huyeron” los Podestá: vagar eternamente por la pampa infinita, *el mar en la tierra*?

¿Será la *extensión* la aceptación fatal de la angustia que produce la certeza pampeana del acecho permanente del azar, del rayo que no elige sobre quién cae, pero cae, de la inundación que no lava, porque nuestros ríos son marrones, del viento que vuela los techos en una tarde de verano, del granizo que destruye la cosecha, de la ruta llena de cráteres, de las zonas sin señal de celular?

¿Cómo producimos teatro en la *extensión*, que al fin de cuentas es el proyectarse hacia un horizonte que nunca llega?

---

4 Comenta Podestá (1986): “Muchas veces me situaba en el vestíbulo para observar a la heterogénea concurrencia. En noches calurosas no falta quién en camiseta de punto y pañuelo al cuello, con el saco al hombro entraba muy campante a ocupar su platea. Comprendí que aquello era impropio de un teatro y podía ser motivo de descrédito para todos, y resolví corregir la mala costumbre de cierta clase de gente que por ignorancia iban al teatro con la misma ropa que usaba en el trabajo diario. Para poner remedio a ese mal le dije a los porteros:

- Desde hoy no dejen pasar a ninguna persona que no tenga camisa o se presente mal vestida.
- ¿Y si trae la entrada, qué hacemos?
- La mandan a la tertulia
- ¿Y si protesta?
- Le dicen que es orden municipal; que la Municipalidad así lo ordena.

El resultado fue que desde entonces no se vio en el Apolo gente sin camisa y mal vestida. Hay mentiras necesarias eficaces”.

Carlos Astrada (1948), filósofo argentino sin ninguna filiación con el teatro —aclaro—, hablando del Ser nacional dice:

Todo su Ser es, en ocasiones, *una sombra en fuga y dispersión* sobre su total melancolía, correlato espiritual de la infinitud monocorde de la extensión. Ontológicamente *la melancolía* es aquí una inercia totalizadora. Totaliza la sombra de un ser sin dejarnos entrever la imagen inestable y oscilante que la proyecta sobre la reiterada y total monotonía de la pampa.

¿Será la melancolía, a la que nos arrastra la extensión, el núcleo de la sensibilidad bonaerense, así como el núcleo porteño y tanguero viene arrastrado por la nostalgia del inmigrante? ¿Horizonte de mar deviene en nostalgia y horizonte de desierto en melancolía?

Un teatro de la *extensión* es un teatro que reconoce esa melancolía, ese horizonte incierto que llama desde sus espejismos, ese perderse en la inmensidad, en la niebla “en la que se confunde dónde finaliza la tierra y principia el cielo” (Sarmiento, 1993).

Es un teatro de la lejanía.

Es un teatro que se resiste a la *compresión* desconociendo su impulso totalizador.

Frente a la totalización de sentidos de la *compresión*, el teatro de la *extensión* disputa el sentido único, se inserta trayendo lo múltiple. Tiene que construir no como mera negación de lo UNO sino desde la diferencia. Resistirse a la *compresión* es negarse a ser parte de *Lo-mismo* y reafirmarse en *Lo-otro*. Es resistirse a la homogeneización.

Frente a la implosión, explota, frente al impulso interiorizador, exterioriza.

Frente al monopolio de sentidos contrapone su diferencia.

Borges (1995) decía que la humanidad ha contado sólo dos historias, “la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota”. Son las historias del Devenir y las del Ser, las historias del que busca y las historias del que permanece. ¿Cuál será las que nos interpela?

El teatro de la *extensión* es (¿debe ser?) no sólo un teatro de emancipación estética, sino también pragmática, porque es en los modos de organización teatral, y no sólo en las poéticas, donde se expresa su diferencia.

Frente a las prácticas teatrales del centro, que adquieren la más de las veces el formato del elenco concertado, anteponemos en la *extensión* la imagen del Grupo de Teatro Independiente. Porque en esa melancolía de nuestra *extensión* es que sentimos que debemos formar comunidad. Porque la *compresión*, en contradicción dialéctica, se escuda en la dispersión de sus átomos, no “moleculiza” y cuando lo hace lo hace temporalmente. Ve en la construcción institucionalizada un obstáculo para el libre desarrollo de su individualidad. La contrapartida dialéctica de la *extensión* es buscar la comunidad, tal como el ganado, que en principio disperso en la extensión, se amontona ante la presencia amenazante de la tormenta. Existe en la *extensión*, por su propia dinámica dialéctica, un “esfuerzo por recogernos en la dispersión”, esfuerzo por la construcción de la “ciudadela espiritual” en la que edificar una esperanza.

*Extensión* que agrupa personas, *compresión* que, irónicamente, dispersa átomos.<sup>5</sup>

Por ello creo que la provincia es el último gran (y real) bastión del Grupo de Teatro Independiente en su formato institucionalizado.

Allí, en la *extensión*, es que el teatro sobrevive como institución comunitaria permanente y no como encuentro efímero de un elenco. Aparece como buscando permanencias en esos horizontes infinitos, construyendo proximidades, delimitando identidades poéticas, teatrales, estéticas, pero también

---

5 En la física de una estrella, la compresión por la intensa gravedad eleva la temperatura a valores extremos. Este calor extremo fuerza a los electrones a separarse de los núcleos atómicos, creando una mezcla de iones cargados positivamente y electrones libres. A mayor compresión, mayor dispersión.

políticas, ideológicas, militantes. Así, el Grupo de Teatro Independiente en la provincia es un claro ejemplo de Comunidad organizada.

Sembrando lugares en el “no lugar” del “desierto”, ese nuevo grupo de teatro, esas salas minúsculas en las periferias, son productos de esa *extensión*. Hay que entender y asumir eso: la *extensión* no es un problema. Es nuestra identidad, por lo cual, si no es “el mal que aqueja”, entonces no necesita una cura. ¡Pero atención! La *extensión* no es sólo una categoría geográfica, no viene dada porque nacemos aquí o allí. No es un problema que pueda resolverse acudiendo al DNI. Tiene una genealogía territorial, pero ella es un fantasma que hay que saber develar, construir. No emana como evidencia o como fruto milagroso. No tiene la sustancialidad de un árbol. Ni siquiera es hegemónica en la provincia. Repito: no es hegemónica. La *compresión* es hegemónica.

Con el teatro de la *extensión* no quiero dar la idea de un teatro que simplemente emerge como un hongo de un territorio. Requiere de un esfuerzo de develamiento, de una toma de conciencia, de una acción crítica frente a la conciencia hegemónica.

Aquí nos separamos un poco de Sarmiento (y quizá nos encontremos un poco con algo que le escuché decir a Mauricio Kartún). Me gusta pensar más en la idea de un teatro que sobrevolando en sus momentos germinales, logra *hacer pie* en tierra cuando se afianza como territorial. Por eso en los Podestá se encarnó el origen del Teatro Nacional. No porque fueron los primeros, no porque hicieron criollismo, no porque “hablaron” al Juan Moreira. Sino porque una tradición como la del teatro occidental, griega en su origen, europea en sus prácticas fundantes, tocó tierra, hizo comunión con el territorio, territorio que es temática, que es estilo y que es público. De esta manera el territorio (territorio de *extensión*) no se piensa como sustrato de emergencia de la necesidad, sino como suelo firme para cultivar cierta universalidad (a partir de su contingencia) aquello que condensa lo que sobrevuela.

Pensar a la *extensión* como aquello que condensa lo que sobrevuela nos aleja de cualquier lectura tradicionalista, dónde lo que emana del suelo es algo fijo desde el inicio, pura fatalidad esencialista.

Pensar al territorio como sustrato que produce un fruto necesario en vez de suelo fértil para la contingencia, nos puede condicionar en más de una forma, la más importante es la del ojo puesto en la pura particularidad, en un vano regionalismo. Cuando pensamos en un teatro bonaerense ¿quiere decir esto que nuestros problemas son sólo los de la particularidad bonaerense? ¿a quienes les dejamos entonces pensar la universalidad? Porque, si nos limitamos a “pensar” sólo lo regional ¿quiénes nos piensan en nuestra vinculación con lo global?

A la *compresión* le gustan los regionalismos porque lo incorpora a su mismidad como lo exótico (orientalismo, indigenismo, africanismo, incluso medievalismo, fueron las etiquetas del romanticismo eurocéntrico para asimilar a *lo-otro* como *lo exótico*). La fascinación del centro por lo exótico-periférico deriva en el Pigmeo exhibido en el zoológico, en el cacique Mapuche en una vitrina del museo de La Plata.

De lo que se trata, entonces es de hacer pie en nuestro suelo sin resignar en ello nuestra vocación universalista. El Grupo de Teatro Independiente del cual dije, seguro exagerando, que somos el último bastión, nació con vocación regional y a la vez universalista ¡Así de complejo, como nos gusta! En su disperso manifiesto daban cuenta de la presencia del teatro local y del teatro universal. De lo nuevo y de lo clásico, de lo nacional y de lo extranjero, de lo culto y de lo popular.

El *teatro de la extensión* no se olvida de los problemas familiares de la pequeña burguesía, pero se resiste a contar microhistorias costumbristas propias de grandes ciudades. Es un teatro del limbo pampeano, no del living. El *teatro de la extensión* no se esconde de la metafísica o del existencialismo, pero entiende que esos fundamentos, o la falta de ellos, no son patrimonio exclusivo del centro, que hay tanta metafísica

en el Moreira como en el Fausto. *El teatro de la extensión* no ignora a un público popular pero tampoco se resiste, por miedo a no ser entendido, a bucear en las complejidades de nuestro mundo o a experimentar nuevas estéticas.

Se trata, en fin, de ver cómo hacer pie, territorializar sin perder la vocación universalista, de profundizar sin perder nuestro diálogo con el pueblo, de militar sin perder la vocación estética, de crear y reinventarnos sin perder nuestro eje territorial. Asumir a la *extensión* como horizonte de comprensión es lo que nos va a liberar de nuestra condición de periferia.

Reconocer la *extensión* (y esto implica buscar a diario su vestigio en nosotros) es reconocer algún tipo de búsqueda de identidad. Es romper con el vínculo de subalternidad respecto del centro. Es tomar su sabiduría y enfrentarla a la nuestra ¡A ver qué sale! Es resistir el impulso trasplantador. Es admirar sin abdicar. Es darnos cuenta que nuestro horizonte infinito tiene más para decirnos que los límites de un monoambiente. Nos recuerda que nuestros problemas no son un bondi que llega atestado de gente o las dificultades para estacionar en Microcentro. Nos pone en autos de que nuestra poética se entrelaza con el horizonte y el rayo y no con el rascacielos y el subte.

El teatrólogo Jorge Dubatti (Dubatti, 2025) decía que cuando se encontró por primera vez con el gran teatro del interior del país se dio cuenta de dos cosas: que era un teatro “de nivel internacional”, y que no se parecía en nada al teatro de la ciudad Buenos Aires. ¿No se trata acaso de que asumamos esa diferencia, esos matices, que profundicemos en nuestra identidad, en nuestro lenguaje teatral y poético? Pensar a la *extensión*, no como un mal como la pensaba Sarmiento, sino como un territorio donde hacer pie, nos permite dar respuesta a su pregunta “¿dónde poner la escuela...?” que nosotros trasmutamos en “¿dónde poner el teatro? porque sabemos exactamente dónde ponerlo. Lo venimos haciendo desde hace un siglo, bajo la forma del Grupo de Teatro Independiente.

### Referencias bibliográficas

- ASTRADA, CARLOS. “El hombre argentino es una tarea”. *El Mito Gaucho. Martín Fierro y el hombre argentino*. Buenos Aires, Cruz del Sur, 1948, pp. 5-46.
- BORGES, JORGE LUIS. “El evangelio según Marcos”. *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Alianza, 1995.
- DUBATTI, JORGE. “Un teatro de la extensión”: Investigación-creación sobre Florencio Sánchez y el pasado escénico desde Chivilcoy”. *Reseñas CeLeHis* N.º 34, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2025, pp. 72-92.
- DUSSEL, ENRIQUE. *El encubrimiento del otro. Conferencias de Frankfurt 1992*. La Paz, Plural, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – UMSA, 1994.
- SARMINETO, DOMINGO FAUSTINO. *Facundo, civilización y barbarie*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
- SCARPELLINO, DIEGO. “Estudio preliminar”. En Manuel Lopez Lorenzo, *Una venganza feliz*. Chivilcoy, EMECH (Editorial Municipal Chivilcoy), 2021.

## BARRANCA SÁNCHEZ DE FLORENCIO ABAJO

Diego Scarpellino  
Grupo TRAC, Chivilcoy  
[dhsfilosofia@gmail.com](mailto:dhsfilosofia@gmail.com)

*Barranca Sánchez de Florencio Abajo* se estrenó en agosto de 2019, en la ciudad de Chivilcoy, provincia de Buenos Aires, con la siguiente ficha artístico-técnica:

Autor y director: Diego Scarpellino.

Elenco: Mario Clavin, Elena Boggan, Pablo Durán, Gina Tosiani, Lucía Fracchia, Lucía Cantero, Andrea Fassio.

Vestuario: Rosina Ballvé.

Música original: Agustín Barbieri.

Asistente de dirección: Rosina Ballvé.

Producción: Grupo Teatral Independiente TRAC, Chivilcoy, provincia de Buenos Aires.

El presente libreto integra textos propios con textos originales de la obra de Florencio Sánchez. Cada vez que se esté usando el texto de Sánchez, la letra aparece en tono gris. Se reserva el tono negro para las nuevas escenas y situaciones creadas.

*El escenario tiene forma de un picadero delimitado por hojas de papel (de un gran libreto desarmado) que ocupa toda la periferia de la escena. Comienza a sonar la melodía de "Blue Canary" y al estilo de una troupe de circo entran los actores. Vienen cantando la melodía como en un viaje eterno. Traen un "changuito" de supermercado, que hará las veces de carromato, en el que cargan con todos los elementos de utilería.*

*El lugar les es totalmente desconocido. Es la primera vez que se encuentran allí. Por detrás de su marcha se deja ver una sogá de trapos, es evidente que desde la punta que no se ve algo está tirando de ella.*

*Al llegar al centro comienzan a tirar de la sogá para aproximar su lastre. Todo tiene un tono payasesco e infantil. A poco de tirar aparece Don Zoilo, atado y rendido. Lo colocan en el centro de la escena y "juegan" (¿se burlan? ¿Maltratan?) con él. Hasta que finalmente lo liberan.*

*Entre las cosas que traen hay un raro aparato, fabricado con cables, transistores y demás artilugios. Tiene entre sus componentes una foto de Florencio Sánchez. Es "LA MÁQUINA SÁNCHEZ", artefacto construido por ellos para tratar de comunicarse con el autor.*

*El límite de hojas de libretos sirve para demarcar un adentro y un afuera. Es decir, cuando los personajes no están en escena estarán por fuera de ese límite, sobre las hojas, siempre a la vista del público.*

### BLUE CANARY

*Blue canary di ramo in ramo,  
Gorghegg' al vento il tuo richiamo.  
Blue canary attend' invano  
Che torni al nido chi andò lontano.*

*Ogni fior del mio giardino  
Sullo stelo se l'è chinato  
Ed ascolt' intimidito  
La tua favol' accorata.*

*Sopra i rami del gran pinno  
Del tuo nido dimenticato  
S'ode a sera disperato  
Il richiamo - era partito.*

*Blue canary che affidi al vento  
Le tristi note del tuo tormento,  
Blue canary nel pie del Tronto  
Ti sento amico del mio rimpianto.*

*Blue blue blue canary – tui, tui, tui - si perde l'eco.  
Se piangi o canti al tramontar – tui, tui - ripete il vento.*

## PODESTÁ

ACTOR 1: (Tomando una de las hojas del piso.) La compañía “Podestá Hermanos” estrena *Barranca abajo* en el teatro Apolo, el 26 de abril de 1905. Pablo Podestá, que por entonces cuenta 30 años, la misma edad de Florencio Sánchez...

TODOS:<sup>1</sup> (Mientras se persignan.) ¡Que en paz descansen!

ACTOR 1: ...anima al viejo criollo Don Zoilo y, según los comentarios de la época, realiza una interpretación memorable por lo cabal y vigorosa.<sup>2</sup>

DON ZOILO: (Al público.) No soy Pablo Podestá, no tengo 30 años, no conocí al tal Sánchez este. Lo único que sé es que un día se les antojó que el campo no era mío, me metieron ese pleito de reivindicación, yo me defendí, las cosas se enredaron como herencia de brasilero, y cuando quise acordar amanecí sin campo, sin vacas ni ovejas, ni techo pa amparar a los míos.

## SÁNCHEZ ¿DÓNDE CARAJO ESTÁS?

*Comienza a sonar la música y los actores, buscan la presencia de Sánchez en el espacio infinito.*

ACTOR 1: ¿Sánchez dónde te escondés? (Muy impaciente por la falta de respuestas.) ¡Metete el libreto en el culo, Sánchez!

RUDECINDA: Les dije que preguntarle a un uruguayo por un argentino no era buena idea.

PRUDENCIA: ¿Alguno sabe dónde estamos?

ROBUSTIANA: (Mirando largo al Horizonte.) La pampa, el mar en la tierra.

PRUDENCIA: Como estar en ningún lado.

RUDECINDA: ¿Y quién es el dueño de estos lares?

ROBUSTIANA: El tiempo infinito, Cronos, Jehová, Viracocha.

ÑA MARTINIANA: ¡Mierda! Ponele el nombre que quieras. Son cuatro gatos locos los dueños y tienen nombres bien terrenales estampados en escrituras y con sellos, y con escribanos y jueces de paz y la milicada dispuesta a refrendarlos y defenderlos a punta de espada.

ACTOR 1: Contá Zoilo como viene la cosa. Contá, dale, contá.

---

<sup>1</sup> Salvo indicación en contrario, “todos” no incluye a Don Zoilo.

<sup>2</sup> Ordaz, Luis. *Historia del Teatro Rioplatense*.

### **LINDA FAMILIA<sup>3</sup>**

DON ZOILO: (*Corrigiendo al Actor 1.*) Don Zoilo Carabajal, vea. Cuando uno se vuelve pobre, hasta el apellido le borran.

RUDECINDA: (*Por Don Zoilo.*) Mala cara trae el tiempo. Parece que viene tormenta del lao de la sierra.

PRUDENCIA: Che, Rudecinda, ¿se hizo la luna ya?

RUDELINA: El almanaque la anuncia pa hoy. Tal vez se haga con agua.

PRUDENCIA: Con tal que no llueva mucho.

RUDECINDA: Güenas tardes... dijo el muchacho cuando vino...

PRUDENCIA: Y lo pior jué que nadie le respondió ¡linda cosa!

ÑA MARTINIANA: (*A público.*) Parece medio maniático; aurita, cuando iba dentrando me topé con él, y ni las güenas tardes me quiso dar... No es por conversar pero... (*Chusma, muy chusma.*) Dicen por ahí que está medio ido de la cabeza. También, a cualquiera le doy esa lotería. Miren que quedarse de la noche a la mañana con una mano atrás y otra adelante, como quién dice; perder el campo en el que ha trabajado toda la vida, y la hacienda y todo. Porque dejuramente, entre jueces y procuradores le han comido vaquitas y majadas. ¡Y Gracias que dio con un hombre tan güeno como Don Juan Luí! ¡Qué persona tan cumplida y de güenos sentimientos Don Juan Luis! (*A Prudencia.*) ¡Oh! No te pongas colorada, Prudencia, no lo hago por alabártelo... (*Al público.*) Otro ya le hubiera intimao el desalojo, como se dice.

ANICETO: (*Que no ve al público.*) ¿A quién le estás hablando vieja maniática?

DON ZOILO: ¿Qué andás haciendo por acá? Nada güeno de juro.

ÑA MARTINIANA: Ya lo ve, paseando un poquito.

DON ZOILO: (*Mira de reajo hacia afuera.*) Ahí se va tu yegua campo ajuera, pisando las riendas.

ÑA MARTINIANA: Y mesmo. Meñerasa la tubiana (*Yéndose a los gritos.*) Che, Batará, vos que tené guaneas piernas, atajamelá ¡queré!

### **ORDENE DIDASCALIA**

*De repente la máquina comienza a hacer ruido de impresora y expulsa una parte del libreto.*

ACTOR 1: (*Toma la hoja y lee.*) *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez.

*Gran entusiasmo. Rudecinda le saca la hoja.*

RUDECINDA: (*Lee.*) Acto Primero. Didascalias: El espacio representa la escena en un patio de estancia, a la derecha y parte del foro frente de una casa antigua...

*Mientras Rudecinda enumera las cosas los otros, menos Zoilo y Misia Dolores, irán desesperados por el espacio tratando de encontrarlas. Todo tiene una dinámica de clown. Misia Dolores se acomoda en una silla y se coloca parches en la cabeza.*

ROBUSTA: No hay.

RUDECINDA: ...pero de buen aspecto; galería sostenida por medio de columnas.

ROBUSTA: No hay.

RUDECINDA: Gran parral que cubre todo el patio.

ROBUSTA: No hay.

---

<sup>3</sup> Como se dijo, en gris se presentan los textos originales de *Barranca abajo*.

RUDECINDA: A la izquierda un zaguán. Una mesa. Cuatro sillas de paja, un brasero con 4 planchas, un sillón de hamaca, una vela, una tabla de planchar.

ACTOR 1: No hay.

RUDECINDA: Una caja de fósforo.

ROBUSTA: ¿Encendedor sirve?

*El ACTOR 1 dice que no con el gesto.*

ROBUSTA: No hay.

RUDECINDA: Un banquito, varios papeles de estraza para hacer parches...

ROBUSTA: ¿Qué?

MISIA DOLORES: (*Que los tenía guardados.*) Papeles de estraza para hacer parches.

*Robusta hace ademanes de no entender, MISIA DOLORES los saca de un bolsillo.*

RUDECINDA: Varios papeles de estraza para hacer parches, una azucarera y un mate. Es de día. Al levantarse el telón aparece en escena Misia Dolores, sentada en un sillón, con la cabeza atada con un pañuelo.

MISIA DOLORES: ¡Ay Jesús María y José! ¡Virgen Santísima de los dolores! ¡Se me parte esta cabeza!

ÑA MARTINIANA: (*a ACTOR 1.*) Acá Florencio Sánchez puso explícitamente que...

ACTOR 1: Florencio Sánchez está Muerto

TODOS: ¡Que en paz descanse!

ÑA MARTINIANA: ¡Por eso, con más razón! ¡Respetalo al pobrecito! Si dice: “galería sostenida por columnas” van galerías sostenidas por columnas.

ACTOR 1: No tenemos “galería sostenida por columnas”.

ÑA MARTINIANA: ¡Ni a los muertos se respeta ya!

ACTOR 1: Muerto o vivo no tenemos galerías sostenidas por columnas.

ÑA MARTINIANA: Las podemos hacer. (*Un delirio.*) Seguramente haya maderas y palos por algún lado. Un poco de clavos podemos conseguir, algo de papeles tenemos, podemos hacer engrudo con la harina que queda, pintar con pigmentos de las piedras de la zona... hacer un fondito de cartón pintado...

ACTOR 1: (*Para sacársela de encima.*) Ahí se va tu yegua campo ajuera, pisando las riendas.

ÑA MARTINIANA: Y mesmo. Meñerasa la tubiana (*Yéndose a los gritos.*) Che, Batará, vos que tené guaneas piernas, atajamelá ¿querés?

## ***TRAIDORAS***

*Deteniendo a Martiniana para que no se vaya.*

PRUDENCIA: Diga, ¿me trajo aquella plantita de Rosedá?

ÑA MARTINIANA: ¿Querrás creer que se me iba olvidando? Sí y no. El rosedá se me quedó en casa; pero te traigo unas semillitas de una planta pueblera muy linda.

PRUDENCIA: ¡A verlas! ¡A verlas!

ÑA MARTINIANA: (*Sacando un sobre del seno.*) Están ahí, adentro de ese papel.

PRUDENCIA: ¿Se pueden sembrar ahora?

ÑA MARTINIANA: Cuando vos querás, en todo tiempo.



PRUDENCIA: Pues ya mismo voy a plantarlas.

*Se aparta y abre la carta.*

ÑA MARTINIANA: Dicen que anda la vigüela, ¿será cierto?

RUDECINDA: (*Que ha seguido con interés los movimientos de prudencia.*) Parece... se habla mucho...

*Se va con prudencia.*

ÑA MARTINIANA: (*Aparte.*) Como calandria al trigo. Caramba caramba con Misia Dolores ¿le sigue doliendo nomás?

RUDECINDA: ¿Qué te dice Don Juan Luis, che? Lee pa las dos.

PRUDENCIA: Puede venir el viejo.

RUDECINDA: A ver, lee nomás.

PRUDENCIA: (*Leyendo con dificultad.*) “Chinita mía”...

RUDECINDA: Si será zafao el rubio.

PRUDENCIA: “Chinita mía. Recibí tu adorable cartita y con ella una de las más tiernas satisfacciones de nuestro naciente idilio. Si me convenzo de que me amás deveras”... ¡Sinvergüenza, no está convencido todavía! ¿Qué más quiere? ¡Goloso!

RUDECINDA: No seas pava. No dice semejante cosa. Hay un punto en la letra sí. Si, punto, me convenzo de que me amas deveras...

PRUDENCIA: ¡Ah, bueno! (*Lee.*) ...“que me amas deveras y espero recibir constantes y mejores pruebas de tu cariño. Tengo una sola cosa que reprocharte. Lo esquivo que estuviste conmigo la otra tarde”...

RUDECINDA: ¿Ves? ¿Qué te dije?

PRUDENCIA: Yo no tuve la culpa, sentí ruido y creí que venía mamá.

RUDECINDA: ¡Zonza! ¡Pa lo que cuesta dar un beso! Seguí leyendo.

PRUDENCIA: ¡Si no fuera más que uno! (*Leyendo*) ...“la última tarde”... ¡Ay! Creo que llega Tata.

RUDECINDA: No; viene lejos. Fíjate prontito, a ver si dice algo de mí.

PRUDENCIA: Esperate... “Dile a Rudecinda que esta tarde o mañana iré con el Capitán Butierrez a reconciliarlo con Don Zoilo”.

ÑA MARTINIANA: (*Como dando una señal.*) Muchachas, ¿sembraron ya las semillas?

PRUDENCIA: Ocultando la carta- Acabamos de hacerlo.

## ***LOS PERSONAJES***

*Se presentan...*

DON ZOILO: Yo, Don Zoilo. Padre de Familia, Pequeño chacarero caído en desgracia.

MISIA DOLORES: Yo, Misia Dolores. ¡Ay! ¡Se me parte la cabeza! Parece que no tuvieran compasión de esta pobre madre dolorida. Robusta, preparame esos parchecitos... ¡ay, mi Dios y la Virgen Santísima!

RUDECINA: Yo, Rudecina. Hermana del Zoilo este, que me ha dejao en la calle, cuatrero sinvergüenza.

PRUDENCIA: Yo, Prudencia. Hija del Zoilo y la María Dolores. El viejo me quiere acomodar con el Aniceto, pero me voy arrimar con el Juan Luís.

ÑA MARTINIANA: Yo, Ña Martiniana. (*Cómplice.*) Si algo pasa en la zona, yo me entero.

ACTOR 1: A mí me queda el Aniceto, el Juan Luís y el Batará.

ROBUSTIANA: (*Tosiendo hasta el dolor.*) Yo Robustiana. Tuberculosa, como Florencio.

TODOS: ¡Que es paz descanse!

ROBUSTIANA: (*Tosiendo.*) Cien años buscando a Florencio Sánchez, y lo único que hace es esquivarnos. ¿Sánchez, dónde te escondés?

ANICETO: (*Al micrófono de la máquina.*) Sánchez, acá Aniceto. Atento, Sánchez. Cambio. (*Espera y ante el silencio.*) Nada.

MISIA DOLORES: (*A Prudencia, que obedece.*) Prendele una velita queré, por ahí se pone güeno y responde. ¡Ay María de los Dolores como tengo esta cabeza!

ROBUSTIANA: (*Tosiendo.*) ¡Sánchez! ¡Florencio! ¡Que no me queda cuerda carajo!

*Tose mucho.*

RUDECINDA: (*A Robustiana.*) Che, princesa de chimango, podés ir a tender la cama si te parece. ¿O esperás que las sirvientas lo hagan? Pronto es mediodía y todo está sucio, ¡movete pues!

ROBUSTA: (*En la máquina.*) Sánchez contestá, que no queda más cuerda...

ANICETO: Paciencia m'hija, paciencia.

*Se va a lavar las manos al balde.*

ROBUSTA: ¡Espere! Yo le ayudo.

ANICETO: Gracias, hija.

ROBUSTA: (*Tomando el jarro y volcándole agua en las manos.*) ¡Hija! ¡La facha pa padre de familia! ¿Quiere jabón?

ANICETO: Gracias, ya está.

*Intenta secarse con el poncho.*

ROBUSTA: ¡Ave María! No haga eso, no sea... (*Va corriendo y vuelve con una toalla.*) Ahí tiene. (*Muy fatigada.*) ¡Jesús! No puedo correr ni pa alcanzar una toalla... parece que me ahogo.

ANICETO: Vea, por meterte a comedida

ROBUSTA: Ya pasó. (*Burlona.*) Retemé nomás tatita, ¡no digo! Si tiene andar de padre de familia.

ANICETO: Te ha dao fuerte con eso.

ROBUSTA: ¡Claro! ¡Si me trata con una seriedad!... Siempre que me habla pone una cara. (*Imitando.*) Así, fea. (*Abnecando la voz.*) “¡Gracias m'hija! ¡Hacé esto m'hija! ¡Buen día hija!”, o sino, se pone bueno y mansito como tata y me trata de usté. “Hijita, el rocío puede hacerle mal”, jaja, ¡cualquier día, equivoca - da de pido la bendición!

ANICETO: Vea las cosas que se le ocurren. Es mi manera así.

ROBUSTA: ¿Y cómo con otra no lo hace?

ANICETO: Ah... porque... porque...

*La máquina hace ruido y expulsa una hoja. Ña Martiniana, que está cerca, la toma y lee.*

## *ÑADIDASCÁLIDA*

ÑA MARTINIANA: Acto primero escena 5: Rudecinda le está revisando la maleta a Don Zoilo que se aleja.

RUDECINDA: ¿Y mis encargos?

DON ZOILO: No sé.

RUDECINDA: ¿Cómo que no sabés? Yo he pedido.

ÑA MARTINIANA: Recalcando.

RUDELINA: Por mí cuenta, pa pagarlo con mi platita, dos o tres cosas y un corte de vestido pa Prudencia, la pobre, que no tiene qué ponerse, ¿ande está eso?

DON ZOILO: Tará ahí.

ÑA MARTINIANA: Prudencia recoge la maleta y se va por la izquierda.

RUDELINA: Por favor, che. Mirá que voy a creer lo que andan diciendo, Que tenés gente en el altillo.

DON ZOILO: Así será.

RUDELINA: Bueno, dame entonces la plata, yo haré las compras.

DON ZOILO: No tengo plata.

RUDELINA: Y el dinero de los novillos que me vendiste el otro día.

DON ZOILO: Lo gasté.

RUDELINA: Mentira, lo que hay es que vos pensás rebuscarte con lo mío, después de haber tirado en pleitos y enredos la fortuna de tus hijas. Eso es lo que hay.

DON ZOILO: Güeno; ladiate de ahí o te sacudo un guantón.

ÑA MARTINIANA: Mutis. Dichos, menos Don Zoilo que sale.

RUDELINA: ¡Vas a pagar desgraciado!

ÑA MARTINIANA: Volviéndose.

RUDELINA: ¿Has visto, Dolores? Ese hombre está loco o está borracho.

ÑA MARTINIANA: Suspirando.

MISIA DOLORES: Qué cosas, virgen santa.

RUDELINA: Lo que es conmigo va a embromar poco... o me entrega a buena mi parte o...

*Rudecinda mira a Ña Martiniana como pidiendo texto.*

ÑA MARTINIANA: Ya no hay más texto.

*Tirando violentamente las ropas de la mesa de planchar.*

RUDECINDA: ¡Mierda! ¡Me quedé con ganas!

## **BATARÁ**

*Entra Batará silbando bajito. Es la caricatura del gauchito peón. Lo interpreta el Actor 1 y lo hace pronunciadamente. Recorre el espacio para hacerse notar —más el actor que Batará mismo— y luego se sirve agua con el jarro. Todos lo miran como diciendo “¿y este qué hace?”.*

BATARÁ: ¡Ta fría! (*A Doña Dolores.*) Día, ¡Sión! ¡Madrina! Aquí le traigo pa usted.

ÑA MARTINIANA: (*Que le cae bastante mal. A público.*) Batará, el típico peoncito vistoso de campo.

ACTOR 1: (*A Ña Martiniana.*) ¡Shhhh!

ÑA MARTINIANA: La caricatura del gauchito simpático. Y a este salame le encanta hacerlo.

ACTOR 1: (*A Ña Martiniana.*) Shhhh ¡Callate, vieja ladina!

ÑA MARTINIANA: Sánchez odiaba que le hagan los personajes así, che, por eso desconfiaba de los Podestá. Un poco más de respeto con el finao.

ACTOR 1: (*A Ña Martiniana.*) ¡Silencio, carajo!

ÑA MARTINIANA: Muy simpático, pero oculta la explotación infantil. Los chicos deberían estar en la escuela y no de peones en el campo, ¿te pusieron las vacunas del calendario...?

ACTOR 1: (*Interrumpiendo.*) Ahí se va tu yegua campo...

ÑA MARTINIANA: (*Interrumpiendo también.*) ¡No! ¡No! Ya entendí, ya entendí.

*Hace gesto de llave en la boca y se retira mansa.*

## **SÁNCHEZ DANOS UN RESPIRO.**

*Entra Zoilo derecho hacia Batará.*

DON ZOILO: ¿Encontraron algo?

BATARÁ: Sí, señor, cuereamos tres con la ternera rosilla que se murió ayer. Y el Aniceto se apartó a bombiar al torito osco que está medio tristón.

ROBUSTA: ¡Ave María purísima! ¡Qué temeridad!

BATARÁ: Y por el cañadón grande encontramos un güey echado, y a la lechera chorriada muy seria.

DON ZOILO: ¿Les dieron güelta la pisada?

BATARÁ: Sí, señor, pero pa mí que ese remedio no las cura. ¡Pcha! ¡Pidemia bruta! Se empieza a poner serio el animal, desganao, camina un poco, s'echa, y al rato nomá queda tieso con una guampa clavada en el suelo. Be de ser algún pasto malo.

ROBUSTA: ¡Qué tristeza! Ha de ser lo único que nos faltaba. Que tras de que tenemos tan poco se nos mueran los animales, ¡y con el invierno encima!

DON ZOILO: No hay que afligirse, m'hija. No hay mal que dure cien años.

BATARÁ: Hay que mandar la rastra pa juntar los cueros. Dicen que don Juan Luis tiene un remedio güeno allá en la estancia.

DON ZOILO: Sí, una vacuna, pero eso debe ser para animales finos.

BATARÁ: Grano malo no es.

DON ZOILO: Ensillemos todo. Hay que salirse de este pozo.

RUDECINDA: (*Clamando al cielo.*) ¡Ya es mucho Sánchez, danos un respiro!

ACTOR 1: Más al sur capaz Sánchez se aparezca y le podamos pedir que no nos mate las vaquitas ni los güeyes.

## EN EL CAMINO

*Juntan los bártulos en el carro y vuelta a errar por la pampa. Cuando termina el recorrido Zoilo se dirige furioso a La Máquina:*

## SE REVELA EL GAUCHO.

DON ZOILO: ¿Sabe lo que debí hacer? ¿Sabe lo que debí hacer? Buscar a los jueces, a los letrados, juntarlos a todos, ladrones, y coserles las tripas a puñaladas, ¡pa escarmiento de bandoleros y salteadores! ¡Eso debí hacer! ¡Eso debí hacer! ¡Coserlos a puñaladas!

ANICETO: ¡Epa, don Zoilo! Si no vale la pena.

DON ZOILO: (*A la Máquina Sánchez.*) Ud. sabe que esta casa y este campo fueron míos; que los heredé de mi padre y que habían sido de mis agüelos... ¿no? Y que todas las vaquitas y ovejitas existentes en el campo —el pan de mis hijos— los crié yo a juerza de trabajo y sudores, ¿no es eso? Bien saben todos que en mi familia jué creciendo mi haber, a pesar de que la mala suerte, como la sombra al árbol, siempre me acompañó...

RUDECINDA: ¡Dejate de joder Zoilo con eso! Ya tenés cansau a todo el mundo. Pedile a Sánchez que te de letra nueva en vez de quedarte enredado en el pasao, viejo. Nos tenés podrido a todos.

DON ZOILO: ¡Déjeme hablar! Un día se les antojó a ustedes que el campo no era mío, sino de ustedes, me metieron ese pleito, yo me defendí, las cosas se enredaron como herencia de brasilero, y cuando quise acordar amanecí sin campo, sin vacas ni ovejas, ni techo para amparar a los míos.

RUDECINDA: ¡Pero a quién mierda le importa lo que le pasó a un viejo hace ma de cien años!

*La Máquina suena estridente. Zoilo toma el papel. No sabe leer. Se lo extiende a Robusta.*

## AYER Y HOY

ROBUSTIANA: Evolución en el reparto de la tierra de los últimos años. Datos del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. Datos comparativos 1988 /2002: Evolución de la propiedad de la tierra en la región pampeana.

PRUDENCIA: ¡Todos somos el campo!

*Prudencia y Rudencia se ponen a tender ropa. Los cuadros y gráficas que irá enumerando Robustiana estarán impresos en las prendas.*

ROBUSTIANA: Considérese la Región Pampeana como la sumatoria de los distintos partidos y departamentos “específicamente pampeanos”, es decir, no a las provincias completas que la conforman sino a la región geográfica. (*Tienden el mapa de la región pampeana.*) En dicha región, según podemos observar en el cuadro (*muestra el cuadro*) la superficie total de tierras destinadas al agro en el año 1988 era

de 42.493.323 hectáreas mientras que en el año 2002 nos encontramos con 44.516.498 hectáreas, es decir, hubo un incremento de tierras trabajadas de 2.023.175 hectáreas. Como veremos a continuación, las EAPs...

PRUDENCIA: ¡Señorita! ¡Señorita! ¿Qué es EAPs?

ROBUSTIANA: Las E-A-P son las Explotaciones Agro-Pecuarias.

PRUDENCIA: (*Que no entiende.*) Ah.

ROBUSTIANA: (*Sobre-explicando.*) Cada una de las unidades productivas de la región, que tiene base territorial y forma jurídica. Es lo que solemos llamar, chacra, o campo, o estancia, etc.

PRUDENCIA: Ahhh.

ROBUSTIANA: La EAPs...

PRUDENCIA: (*Como alumna comedida.*) Las Explotaciones Agropecuarias.

ROBUSTIANA: (*Empezando a cansarse.*) Sí. Las Explotaciones agropecuarias en 1988 eran en total unas 126.494 mientras que en 2002 tenemos 100.970 Unidades productivas. Y aquí va la pregunta, alumnos. Si aumentó la cantidad de tierra trabajada, pero disminuyó considerablemente el número de Explotaciones Agropecuarias...

PRUDENCIA: ¡EAPs!

ROBUSTIANA: ¡Sí!... entonces... Si hay más tierra trabajada, pero menos unidades productivas esto quiere decir que... (*Estira las vocales para que los alumnos contesten.*) ...esto quiere decir que....

PRUDENCIA: Pará, pará, lo tengo en la punta de la lengua...

ROBUSTIANA: ...que... (*Estira las palabras esperando que los alumnos contesten*) ...hubo... co... con... concen... concentraci... ¡concentración! ¡Concentración de la tierra! ¡Mierda! ¿Cómo puede ser tan difícil de entender? Si hay más tierra y menos chacras es porque algunos se están quedando con las tierra de otros. Y eso se llama concentración de la propiedad agraria, acá y en la China. En Uruguay y en Argentina, ¡en el 1800 y pico y en el 2000! Y acá lo tenés al Zoilo, que se cree del 1900 pero tiene más olor a década del 90 que Menem y Cavallo juntos. Endeudamiento, embargos, remates, ventas forzadas y tenés unos pocos tipos que poco a poco se van quedando con todo.

PRUDENCIA: Algunos somos el campo. (*Robustiana la mira como para matarla; Prudencia rectifica.*) ¡Ellos son el campo!

DON ZOILO: (*A Público.*) Un día se les antojó que el campo no era mío, me metieron ese pleito, yo me defendí, las cosas se enredaron como herencia de brasilero, y cuando quise acordar amanecí sin campo, sin vacas ni ovejas, ni techo para amparar a los míos.

## DEJAVÚ

PRUDENCIA: Dejavú. Esto ya lo vivimos.

MISIA DOLORES: (*Negadora.*) Nunca uno se baña en el mismo río. (*A Robustiana, "dolorida".*) Traéme esos parchecitos querés. Y hacete un matecito medio dulzón a ver si se me pasa. (*Cruza hacia La Máquina.*) ¡Ay, Florencio, cúrame esta jaqueca por Dios!

PRUDENCIA: Sí, sí. Dejavú. Vos estabas acá, yo ahí. Ella allá. La Máquina Sánchez en ese rincón y el Zoilo diciendo lo de las tierras.

ACTOR 1: Somos actores en la fatalidad de la repetición. Condenados a repetir una y otra vez la misma historia. Y acá estamos, en la trampa de la extensión, repitiendo. Sin ya saber por qué lo hacemos, si por actores o por argentinos. Y lo peor, en algún momento va a parecer que todo termina, pero bastará con que aparezca el sol al final de la llanura para que todo vuelva a empezar. Mismas voces. Mismas palabras. Yo acá, vos ahí, ella allá, la Máquina Sánchez en ese rincón y el Zoilo contando lo de las tierras.

PRUDENCIA: Dejavú.

MISIA DOLORES: ¡Ay, mi Dios! ¿Hice ya lo que hice o apenas estoy en la trampa de lo que hice ayer?  
¡Ay, mi Dios, se me parte la cabeza!

PRUDENCIA: ¡Dejavú argentino!

ACTOR 1: Viajeros cargando en un carro el suplicio de la reiteración, del círculo, de la revolución: siempre volviendo al mismo lugar, retornando al eterno retorno. Ya no distinguimos entre premios y castigos y allá lejos...

ROBUSTIANA: Allá lejos...

ACTOR 1: ...dicen que aparecerá la justicia. Sin vendas, decidida a desafiar el equilibrio de la balanza.

ÑA MARTINIANA: Balanza sin equilibrio, por fin volcada para el lado de los pobres. Viendo, no ciega; para que por primera vez se percate de nosotros. ¡Acá estamos justicia! Mirá pa abajo de la barranca, mierda!

ACTOR1: Allá lejos la justicia. En el horizonte infinito de la pampa. El mar en la tierra. Y nosotros aquí, actores.

PRUDENCIA: ¡Argentinos!

RUDECINDA: Apologistas del naufragio en este mar pampeano. Barco y polillas hambrientas a la vez.

ROBUSTIANA: Buscando a Sánchez.

ACTOR 1: Y a *Barranca abajo*.

TODOS MENOS RUDECINDA: Pa descular el misterio argentino...

RUDECINDA: (*Desinflando la mística*.) Pero Sánchez era uruguayo, yo no sé...

*La chistan para que se calle.*

ACTOR 1: (*Retomando*.) ...el misterio argentino, la argentinidad, el ser nacional, la pampa infinita, el gaucho perseguido, el peón de estancia... (*Dirigiendo la mirada hacia Don Zoilo*.) El gaucho manso.

## ***SE VENDE GAUCHOMANSO***

*Cargan a don Zoilo en el carrito y lo pasean como a bolsa de papas.*

ACTOR 1: ¡Compre! ¡Compre al gaucho sudamericano! En venta, barato y ya domesticado. Poco diente pero poco come, calladito y sumiso, con un vocabulario elemental pero suficiente. (*Prudencia le anima las manos y Rudecinda dice los textos*.)

-Sí, patroncito.

-Qué tiempo loco.

-Que joder con la vida.

-Al que madruga dios lo ayuda.

-Como la señora mande.

-No hay mal que por bien no venga.

¡Compre! ¡Compre! ¡Compre! Que queda poco. Mansito y domesticado, de gaucho argentino le quedan las bombachas españolas, el poncho inglés y la boina vasca. ¡Compre! ¡Compre! antes de que de afrance-se y empiece a pedir derechos.

DON ZOILO: (*Desde el carro en movimiento, explicándose al público*.) Si hubiese derrochao, si hubiese jugao, si hubiera sido un mal hombre en la vida, si le hubiese hecho daño a algún cristiano, paso, lo tendría merecido. Pero ¡juí bueno y servicial, nunca cometí una mala acción, nunca... ¡canejo! Y aura, porque

me veo en la mala, la gente me agarra pal manoseo, como si el respeto fuese cosa de mucha o poca plata.

ÑA MARTINIANA: Aflojale un poco, Sánchez, ¿quién te creés que sos? Le estás escribiendo el peor final al pobre gaucha. ¡Te va a hacer pelota la crítica canchero! (*Absolutamente cortante, con tanta energía que se produce un tremendo silencio.*) ¡¿Quién te crees que sos mierda?!

*Luego de un rato la máquina comienza a hacer luces y ruidos, comienza a emitir los BOLETÍN SÁNCHEZ.*<sup>4</sup>

MAQUINA: (*Voz y música de "RADIO COLONIA"*.) Hay más informaciones para este boletín. 1892, fue sin ninguna duda el año triunfal del Teatro Apolo de la Calle Corrientes al 1300. Allí, el elenco de Don Pepe Podestá —un tanto olvidado ya desde su celebrado Pepino el 88— obtiene verdaderos sucesos populares...

MISIA DOLORES: ¡Ay! ¡Ay! Mi cabeza, ¡se me parte esta cabeza! Apaguen esa máquina infernal, por favor! ¡Ay, ay, mi cabeza!

*Prudencia va hacia la máquina para intentar apagarla pero antes de que llegue el Aniceto la enlaza y la tiene a tiro.*

MAQUINA: ...al año siguiente, Pepe sigue en su rumbo ya orientado, mientras su querido hermano Jerónimo se afina con sus huestes en el Teatro de la Comedia. La primera consagración de éste se produce cuando se estrena *M'hijo el doctor*. ¿El autor? Un periodista bohemio y desconocido hasta ese momento. Se llamaba Florencio Sánchez. (*Más quejidos de Misia Dolores. Prudencia no se rinde y retoma las intenciones de llegar a la máquina. Aniceto la sujeta con el lazo.*) Pero, ¿quién era y de dónde había salido de buenas a primeras un autor tan formidable? Florencio Sánchez había nacido en Montevideo el 17 de enero de 1875. (*Quejidos de Misia Dolores.*) Luego de dejar incompletos los estudios secundarios, Florencio es empleado administrativo y comienza a mostrar sus inquietudes como periodista. Se muda a la ciudad de Rosario, luego a Buenos Aires y poco a poco comienza a mezclar la actividad periodística con la política y la dramaturgia.

Florencio es un nocherniego incurable: en su bohemia nocturna pasa días sin pan y sin techo, errando bajo un incierto titilar de estrellas. Vencido por esa abulia suya, deja que se apodere de su carne el más cruel de los amigos que pueda tener el hombre: El alcohol, y este personaje siniestro, le roba la voluntad, le come los hígados, le quita algunas veces girones de su decoro y a la postre se le torna la sombra inseparable, que siempre le arrastra a los lugares sombríos donde se bebe y se sufre.

En 1905 escribe la obra que más renombre y prestigio le dió: *Barranca abajo*. A través del alma del viejo Zoilo precisa el arquetipo del hombre de campo, entero y generoso, acosado y vencido por la fatalidad, sublevado hasta la injusticia, desconforme con los designios de la vida que le acedia y le cerca. Es el clamor lacerante de nuestra raza. Fervoroso opositor al teatro gauchesco, Sánchez rechaza el modelo criollo que representaban los Podestá. Sin embargo, es Pablo Podestá, uno de los hermanos de la tradicional familia teatral argentina quien encarnará a su mejor Don Zoilo. (*Quejidos de Misia Dolores.*) A los treinta años y como le empieza a parecer pequeño el nimbo de su gloria americana, decide partir a Europa. Pero no le va nada bien en el viejo continente. Las puertas se le cierran. Y la tuberculosis, que lo acompañaba confidente desde hacía un tiempo, comienza a horadar lo que le quedaba de energías "estoy desconsolado y con ganas de dejarme morir -le escribe a un amigo-, cada vez que espanto sangre se me llenan los ojos de lágrimas". En una fría mañana otoñal, Florencio procura levantar la cabeza de la almohada de una cama en un hospital de caridad en Milán, pero no lo consigue. Y como quebrando

---

<sup>4</sup> Parte de "Boletín Sánchez" fueron extraídos del texto de Miguel Tarzia, *Ensueño y Acción*. Chivilcoy, 1934.



el espeso sopor que lo envuelve, alcanza a musitarle a un primo suyo que lo acompañaba: “¿Quién dijo miedo, Devic?” Es lo último que logra decir y, con apenas 35 años, se echa a descansar para siempre. Era el 7 de noviembre de 1910. Qué en Paz descanses, querido Florencio Sánchez.

TODOS: ¡Qué en paz descanses, querido Florencio Sánchez!

*La máquina se silencia. Todo pasó, Prudencia, agotada y resignada, se saca el lazo de la cintura. Rudecinda la ayuda.*

RUDECINDA: Vení, sentate, no vale la pena.

PRUDENCIA: (*Agotada, vencida.*) Lo único que quiero en la vida es poder comprarme un corte de tela pa que vos me hagas la pollera. Nuevita, hermosa. Pero seguimos encerrados en este infierno de cien años. ¿Para qué?

RUDECINDA: La manía de este Sánchez de atarnos en el pasado.

*La máquina suena y expulsa un papel, Robustiana va a la máquina y lee:*

ROBUSTIANA: Lo que pasa en lo del Zoilo cuando el Zoilo no está: ¡Fiesta!

*Luces y música desde la Máquina. Entre Rudecinda, Prudencia, Misia Dolores, Martiniana y Don Juan Luis arman la fiesta. Parece un cabaret barato. Una especie de Roadhouse criollo.*

## SE JUNTÓ LA PARTIDA

*De repente irrumpe Robustiana, indignada por la fiesta. Se dirige hacia la máquina y la apaga.*

PRUDENCIA: (*Sumamente despreciativa.*) Tísica, débil, con olor a muerto. La preferida de tatita.

ROBUSTIANA; Desalmadas. Si parece que les estorba y que quisieran matarlo con el disgusto.

RUDELINA: Callate la boca, hipócrita. Buena jesuita sos vos... tisona del diablo.

ROBUSTIANA: Más vale sea eso que unas perversas y unas... desorejadas como ustedes.

RUDELINA: (*Amenazando con romperle algo en la cabeza.*) A ver, repetí lo que has dicho, insolente.

MISIA DOLORES: ¡Hijas, por misericordia, no metan tanto ruido! ¿No ven cómo estoy?

ROBUSTA: ¡Ah, Dios mío! ¡Misia jeremías! ¡Usted también es otra como esas! Con el pretexto de sus jaquecas y sus dolamas, no se ocupa de nada y deja que todo en esta casa ande como anda. ¡Qué demontres! Vaya a acostarse si no quiere oír lo que no le conviene.

MISIA DOLORES: ¡Mocosa insolente! ¿Esa es la manera de tratar a su madre? Te viá a ensañar a respetarme.

ROBUSTIANA: Con su ejemplo no voy a aprender mucho, no hay cuidado...

MISIA DOLORES: ¡Madre Santa! ¿La han oído ustedes?

PRUDENCIA: Dejala, mamá, le ha picao el alacrán.

ROBUSTIANA: Callate vos, pandereta.

MISIA DOLORES: ¡Qué la viá a dejar! Vení pa ca... Decí... ¿Qué malos ejemplos te ha dao tu madre?

ROBUSTIANA: No sé... no sé.

RUDECINDA: Mirenla. Retratada de cuerpo presente. ¡Tira la piedra y escuende la mano!

MISIA DOLORES: No la ha de esconder. (*La toma por un brazo.*) ¡Hablá pues, largá el veneno!

ROBUSTIANA: Dejemé

RUDELINADA: Ahora se te van a descubrir las hipocresías, ¡tísica!

PRUDENCIA: Las vas a pagar todas juntas, lengua larga.

ROBUSTIANA: ¡Jesús! ¡Se ha juntao la partida! Pero no les viá a tener miedo. ¿Quieren que hable? Bueno... ¿saben qué más? Que las tres son unas... (*Misia Dolores le tapa la boca de una cachetada.*) ¡Ay, perra vida!

*Intenta pegarle a Dolores.*

RUDECINDA: ¡Muchacha! ¡A tu madre!

ROBUSTIANA: (*Se detiene, pero reacciona rápidamente.*) ¡A ellas y a todas ustedes!

*Entra Zoilo.*

DON ZOILO: ¡Hija! ¿Qué es esto?

ROBUSTA: ¡Ay, tata! ¡Mi tatita! ¡Mi tatita!

DON ZOILO: ¡Cálmese! ¡Cálmese! ¿Qué le han hecho, hija? ¡Pobrecita! ¡Vamos! Tranquilícese que le va a venir la tos. Sí, ya sé que usted tiene razón. Yo, yo la voy a defender.

MISIA DOLORES: ¡Ay, virgen santísima de los dolores! ¡Se me parte esta cabeza!

DON ZOILO: ¡Parece mentira! ¡Tamañas mujeres! Bueno, basta, hijita. (*Robusta tose.*) ¿No ve? Ya le entró la tos. ¡Cálmese pues!

ROBUSTA: Sí, tata, ya me pasa.

DON ZOILO: ¿Quiere un poco de agua? ¡A ver ustedes, cuartudas, si se comiden a traer agua pa esta criaturita!

*Rudecinda va a buscar el agua.*

ROBUSTA: Me pe... garon por... que les dije la ver... la verdad... ¡son unas sinvergüenzas!

*Tose.*

DON ZOILO: Demasiado lo veo ¡Parece mentira! ¡Canejo! ¡Se han propuesto matarnos a disgustos!

PRUDENCIA: ¡Fijese, mamá, en el jueguito de esa jesuita!

RUDECINDA: (*Volviendo con el jarro con agua.*) ¡Ahí tiene agua hasta pa augarse!

DON ZOILO: Tome unos traguitos... así... ¿Se siente mejor? ¡Trate de sujetar la tos! (*Sonriente.*) ¡Qué diablos! Tírele de la riendita. ¿Quiere recostarse un ratito? Venga a su cama.

ROBUSTA: ¡No! Muchas gracias. Estoy bien y, además, quiero quedarme aquí porque... ¡quién sabe qué enredos van a meterle esas!

RUDECINDA: Mirenla a la muy zorra... tenés miedo de que se sepa la verdad, ¿no?

DON ZOILO: ¡Cállese usted la boca!

RUDECINDA: ¿Y por qué me he de callar? ¿Hemos de dejar que esa mocosa invente y arregle las cosas a su modo? ¡No faltaría más! La madre la ha cachetiao, y bien cachetiada, porque le faltó el respeto...

MISIA DOLORES: ¡Ay, Dios mío!

PRUDENCIA: ¡Claro que sí! ¡Cuando menos, ella tendrá corona!

RUDECINDA: ¡Y le levantó la mano a Dolores!

DON ZOILO: Güeno, güeno, güeno ¡Que no emiece el cotorreo! Ustedes, de un tiempo a esta parte, me han agarrao a la gurisa pal piquete, sin respetar que está enferma y por algo ha de ser... ¡y ese algo lo vamos a aclarar ahora mesmito! ¿Han oído? ¡Ahora mesmito! (*A Dolores.*) A ver vos, doña quejidos; vos que sos aquí la madre y dueña de casa, ¿qué enriedo es ese?

MISIA DOLORES: ¡Virgen de los desamparados, como pa historias estoy yo con esta cabeza!

DON ZOILO: ¡Canejo! ¡Se la corta si no le sirve pa cumplir con sus obligaciones! (*A Rudecinda.*) Y vos, vamos a ver, aclárame pronto el asunto; no has de tener jaquecas también. ¡Respondé!

RUDECINDA: ¡Caramba, no sabía yo que te hubiesen nombrao juez!

DON ZOILO: No. A quién nombraron jué e a ño rebenque. Así que no seas comadre y respondé como la gente. ¡Ya se te ha pasado la edá de las macacadas!

RUDECINDA: Te voy a contestar cuando me digas qué has hecho de mis intereses.

DON ZOILO: ¿Eh? (*Conteniéndose.*) ¡Hum! Ta güeno. Esperate un poco que te voy a dar lindas noticias. Conque... conque... ¿nadie quiere hablar? (*A Robusta.*) Vamos a ver, hijita. Usted ha de ser güeña. Cuénteles a su tata todas las cosas que tiene que contarle. Reposadita y sin apurarse mucho, que se fatiga...

MISIA DOLORES: ¡Ay hijas! ¡No puedo más! Voy a echarme en la cama un ratito.

DON ZOILO: ¡No, no, no no! ¡De aquí no se mueve nadie! A la primera que quiera dirse le rompo las canillas de un mangazo. Emiece el cuento.

ROBUSTA: No, no... Tata... usted se va a enojar mucho.

DON ZOILO: ¡Más de lo que estoy! Y ya me ves, mansito. Encomience... Vamos. Había una vez unas mujeres...

ROBUSTA: Bueno, lo que yo tenía que decirle era que, en esta casa, no lo respetan a usted, y que las cosas no son como parecen... (*Alzándose.*) Y entré por un caminito y salí por el otro.

DON ZOILO: ¡No me juyás!... Adelante, adelante... sentate. Eso de que no me respetan hace tiempo que lo sé. Vamos a lo otro.

ROBUSTA: Yo creo que nosotros debíamos irnos de esta estancia... pues de todos modos... ya no es nuestra ¿verdad?

DON ZOILO: ¡Claro que no!

ROBUSTA: Y como no hemos de vivir toda la vida de prestaos, cuanto más antes, mejor, ¡menos vergüenza!

DON ZOILO: Es natural, pero no comprendo a qué viene eso...

ROBUSTA: Viene a que si usted supiera por qué Don Juan Luis nos ha dejado seguir viviendo en la estancia, después de ganar el pleito, ¡ya se habría mandao a mudar!

RUDECINDA: ¡Ave María! ¡Qué escándalo de mujer intrigante!... ¡Zoilo!... ¡pero Zoilo! ¿Tenés valor de dejarte enredar por una mocosa?

DON ZOILO: Siga, m'hija... siga nomás. Esto se va poniendo bonito.

RUDECINDA: ¡Ah, no! ¡Qué esperanza! Si vos estás chocho con la gurisa, nosotras no, ¿me entendés?

¡Faltaba otra cosa! ¡Mándese mudar de aquí, tísica, lengua larga! ¡Ya!... (*A Zoilo.*) No, no me mirés con esos ojos que no te tengo miedo. A ver ustedes, ¿qué hacen? ¿Vos, Dolores... Prudencia? Parecen que tuvieran cola e paja... ¡Muevansé! Vengan a arrancarle el colmillo a esta víbora, pues. (*A Robusta.*) Contestá, ladiada. ¿Qué tenés que decir de malo de Don Juan Luis?

MISIA DOLORES: ¡Ay, Dios Mío!

DON ZOILO: Siga, m'hija, y no se asuste que aquí está don talero con ganas de comer cola.

ROBUSTA: Sí, Tata. ¡Vergüenza da decirlo!... cuando usted se va para el pueblo, la gente se lo pasa aquí de puro baile corrido.

DON ZOILO: Me lo maliciaba.

ROBUSTA: Con don Juan Luis, el comisario Butiérrez y una rumfla más.

DON ZOILO: ¡Ah! ¡Ah! Adelante.

ROBUSTA: Y lo peor es que... es que... Prudencia... No, no digo más...

*Prudencia se aleja disimuladamente y desaparece.*

DON ZOILO: ¡Vamos, pues, no llore! Hable, Prudencia, ¿qué?

ROBUSTA: Prudencia... al pobre... al pobre Aniceto, tan bueno y que tan... to que la quiere... la juega sucio con don Juan Luis.

DON ZOILO: Eso es lo que quería saber bien. Ahora sí, ahora sí; no cuente más, hija, no se fatigue. Venga a su cuarto así descansa... *(La conduce hacia el foro, al pasar junto a Dolores alza el talero como para aplastarla.)* ¡No te viá a pegar! ¡No te asustés, infeliz!

*Salen.*

RUDECINDA: Bueno, ¿y qué? *(Viendo llorar a Dolores.)* No te aflijas, hija. Ya lo hemos de enderezar a Zoilo. ¡Mocosa lengua larga! ¡Quién hubiera creído!

*Vuelve Don Zoilo.*

DON ZOILIO: ¡Arrastrada! ¡Arrastradas! Merecen que las deslomara a palos. ¡Arrastradas! *(Llamando.)* ¡Batará! ¡Batará! ¡Ovejas! ¡Peores todavía! Las ovejas siquiera no hacen daño a nadie... ¡Batará!

BATARÁ: Mande, señor.

DON ZOILO: ¿Qué caballo hay en la sogá?

BATARÁ: ¡El doradillo Tuerto, señor!

DON ZOILO: ¿Aguantará un buen galope?

BATARÁ: ¡Ya lo creo, señor!

DON ZOILO: Bien. Vas a ensillarlo enseguida y le bajás la mano hasta el Sarandí. ¿Sabés ande está poblando Aniceto?

BATARÁ: Sí, señor.

DON ZOILO: Llegás y le decís que venga con vos, porque tengo que hablarle... ¡Ah!... Al salir te arri-más a lo de mi compadre Luna a decirle en mi nombre que necesito la carreta con güeyes pa mañana; que me haga el favor de mandármela de madrugada.

BATARÁ: Ta bien, señor.

DON ZOILO: Entonces, volá. *(Sale Batará, A Dolores.)* Y usted señora, tiene que mejorarse enseguidita de la cabeza, ¿me oye? ¡Enseguidita!

MISIA DOLORES: ¡Ay, Jesús, María y José! ¡Sí, estoy un poco más aliviada ya! ¡Me han hecho bien los parchecitos!

DON ZOILO: Pues se alivia del todo y se va rápido a arreglar con ésas, las cacharpas más necesarias pal viaje; ¡mañana al aclarar nos vamos de aquí!

RUDECINDA: ¿Y ande nos vamos?

DON ZOILO: ¡Ande usté no se le importa! ¡Canejo! ¡Ya, muevansé!

MISIA DOLORES: Virgen de los desamparados, ¡qué va a ser de nosotros!

*Arman la carreta y comienzan la **PROCESIÓN**.*

*Se acomodan en el carro con los bártulos. Misia Dolores en su poltrón, Ña Martiniana guía el cortejo con un balde que hará de bombo. Prudencia, Rudecinda y Robusta acarrear y empujan. Don Zoilo los sigue. Están todos vencidos, resignados. Parece un cortejo fúnebre o una procesión.*

ACTOR 1: Marchemos, compañeros, marchemos, Barranca abajo...

ÑA MARTINIANA: El País bendito, los amigos, los pobres descamisados.

*Golpe de bombo.*

TODOS: ¡Barranca abajo!

ÑA MARTINIANA: El trabajo, las paritarias, los convenios colectivos.

*Golpe de bombo.*

TODOS: ¡Barranca abajo!

ÑA MARTINIANA: Los sueldos, las jubilaciones, los abuelos.

*Golpe de bombo.*

TODOS: ¡Barranca abajo!

ÑA MARTINIANA: La educación, los pibes, los maestros.

*Golpe de bombo.*

TODOS: ¡Barranca abajo!

ÑA MARTINIANA: La soberanía, Belgrano, Moreno, las cadenas de la Vuelta de Obligado. La independencia.

*Golpe de bombo.*

TODOS: ¡Barranca abajo!

ÑA MARTINIANA: Los derechos, el futuro soñado que nunca llega.

*Golpe de bombo.*

TODOS: ¡Barranca abajo!

ÑA MARTINIANA: La seguridad, la perra justicia.

*Golpe de bombo.*

TODOS: ¡Barranca abajo!

ÑA MARTINIANA: El reparto de la torta, la justicia social, la distribución de la riqueza.

*Golpe de bombo.*

TODOS: ¡Barranca abajo!

ACTOR1: Acá llegamos compañeros, la casa del Aniceto. Cada vez más abajo de la barranca. Acá sigue la tragedia de *Barranca abajo*.

## **CARTITA A FLORENCIO**

*Mientras el resto descarga el carro y arman la casa del Aniceto, Prudencia y Rudecinda se escabullen hacia La Máquina. Prudencia dictará una carta mientras Rudecinda la trasmite en Morse.*

PRUDENCIA: Querido Florencio... (*Rudecinda la mira como diciendo “demasiada confianza”. Corrigiendo.*) Estimado Señor Sánchez. Esto no da para más. Nos pasamos cien años dando vueltas y nada, ¿podría por favor ser un poco más claro? Ya no sabemos qué hacer. Con un puñado de hojas sueltas no llegamos a ningún lado. Necesitamos un libretto. Con principio y final. Encuadernado, ¡armadito! Así sabemos por dónde comienza, pero sobre todo por dónde termina. Con dibujitos, de ser posible. Que diga palmo a palmo qué tenemos que hacer, qué debemos sentir, qué músculo mover, en qué momento entrecerrar los ojos y mirar con odio, en qué momento volverme tierna. Y un prefacio, un prólogo bien largo que nos explique el sentido de todo esto. Ya no se puede más, señor Sánchez. Tenemos que salir de una vez de este corral. Romper el alambrado de la repetición argentina. Atentamente, Prudencia Carabajal, Pa servirle. PD. Dígale a Juan Luis que ya me decidí a no ser tan arisca.

ÑA MARTINIANA: (*A público.*) Cien años vagando, buscando, girando, repitiendo, ¿y pa qué? Ya casi que no sabemos quién somos. Ni dónde está el bien, ni dónde el mal.

## **FEMINISMO**

ACTOR 1: ¡Ah, no! ¡Vieja zaina! ¡Eso sí qué no, vieja vizcacha! Acá se sabe bien quién es quién. No te hagas la distraída. Acá tenemos a Misia Dolores. “Misia quejidos”, como le dice el Zoilo. Sorda, ciega y muda. Como le queda cómodo se va a meter debajo del ala de la arpía de su cuñada. Para cada problema ella tiene un dolor, para cada deber tiene un malestar que le impide tomar las riendas. Para cada acción urgente una dolema que no la deja. No hay peor ciego que el que no quiere ver.

MISIA DOLORES: Yo... yo... yo no sé nada, m'hijo.

ACTOR 1: Acá Rudecinda. Modelo vivo de la traidora de clase. El mismo demonio. La peor de todas. La que le tiene regüelto los sesos a las otras dos desgraciadas. Ya tiene edad bastante pa aprender un poco de juicio, pero nada.

RUDECIDA: Pero qué te has creído, ¡trompeta! (*A público.*) ¿Han visto a este atrevido insolente? ¡Puras mentiras!

ACTOR 1: Acá Prudencia. ¡Otra! Se mandan cartitas con el Juan Luis. ¡Juan Luis! Sí, Sí. El mismo Juan Luis que junto con el Sargento y un par de Jueces amigos se amontonaron para dejarlo sin nada al Zoilo. ¡Pobre viejo, el Zoilo!

ÑA MARTINIANA: ¡¿Pobre Zoilo?! ¡¿Pobre Zoilo?! ¿Nadie piensa en mí comadre y las muchachas? Que las pobres son tan güenas y el viejo este las tiene viviendo en la inopia, soterradas en una madriguera. (*Se acerca a la máquina.*) Sánchez, largá el rollo, no sea cómplice, canejó. (*La máquina no hace nada.*) ¡Sánchez! Largá el rollo que te corrijo de un saplamoco, carajo! (*Nada de La Máquina. Ña Martiniana agarra un palo y va como decidida a darle a La Máquina que, imprevistamente, expulsa una hoja impresa. Ña Martiniana, deja el palo y toma el papel. Lee, potente, militante.*) Acto primero escena 6, Don Zoilo:

“Güeno, ladiate de ahí o te sacudo un guantón”. Mismo acto escena 10, Don Zoilo: “A la primera que quiera dirse le rompo las canillas de un mangazo”. Mismo Acto misma escena: Don Zoilo: “aquí está don talero con gana de comer cola”. Acto 3 escena 6, Aniceto a Ña Martiniana, mientras le muestra el rebenque: “¿Ve esto? ¡Güeno! Sin chistar, ¡volando he dicho!”. Acto tercero escena 8, Aniceto a Rudecinda y Misia Dolores: “...les viá sobar el lomo de una paliza primero y todavía será poco”. (*Desafiando al Aniceto.*) Si esto no es violencia de macho, no sé cómo se llama.

ACTOR 1: (*Mira de reajo hacia afuera, y para sacársela de encima.*) Ahí se va tu yegua campo ajuera, pisando las riendas.

ÑA MARTINIANA: Y mesmo. Meñerasa la tubiana. (*Yéndose a los gritos.*) Che, Nicolás, vos que tené güaneas piernas, atajamelá, ¿queré?

ACTOR 1: La única como la gente es la pobre Robustiana.

## EL ROMANCE DEL ANICETO Y LA ROBUSTA

*Pequeño Melodrama leonardino con final feliz que anuncia tragedia.*

*Toda la escena tiene un tufillo a melodrama de circo criollo.*

ROBUSTA: Aniceto... ¿y tata?

ANICETO: Ahí lo llevan.

ROBUSTA: Preso, ¿verdad?

ANICETO: Preso.

ROBUSTA: (*Echándose a correr.*) ¡Ay, tatita!

ANICETO: (*Deteniéndola.*) No, no vayas, se afligirá mucho...

ROBUSTA: ¡Tata no a dao motivo! Lo llevan pa hacerle alguna maldad. Déjeme ir, ¡yo quiero verlo! Capaces de matarlo. ¡Largamel!

ANICETO: Venga acá, es pa una declaración.

ROBUSTA: ¡No, no, no! Usted me engaña. ¡Ay, tatita querido!

*Llora desconsolada.*

ANICETO: Cálmese... no sea mala.

ROBUSTA: ¡Aniceto! ¡Aniceto! El corazón me anuncia desgracia; ¡déjeme ir!

ANICETO: ¿Qué sacaría con afligir a su tata? Es una injusticia que lo prendan sin motivo. ¿Pero qué le hemos de hacer? Cálmese, antes de la noche lo tendremos devuelta.

ROBUSTA: Pero, ¿y mamá? ¿Y Prudencia? ¿Y la otra? ¿Qué han hecho por tata?

ANICETO: Nada, hija. Ahí andan con el rabo caído. Con vergüenza de juramento.

ROBUSTA: ¡Qué ideal! ¡Tal vez ellas nomás! Más serían capaces las infames. (*Enérgica.*) ¡Oh!... Yo lo he de saber.

ANICETO: Quédese quieta, no se meta con esas brujas que es pa pior.

ROBUSTA: Sí, son ellas pa quedar más libres. ¡Ay, Dios Santo! ¡Qué infames!

ANICETO: No sería difícil. Pero calmesé. Tal vez todo eso sea pa mejor. No hay mal que dure cien años... Estese tranquilita y tenga paciencia.

ROBUSTA: ¡Ah! Usted es muy bueno, el único que lo quiere.

ANICETO: ¡Bien que se lo merece! Amalaya me saliera bien una idea y verán como pronto cambiaban las cosas.

ROBUSTA: ¿Qué idea? Cuéntemela.

ANICETO: Después. Más tarde.

ROBUSTA: ¡No! ¡Ahora! Digamela pa consolarme.

ANICETO: Bueno; si me promete ser juiciosa... ¿Se acuerda lo que hace un rato me decía hablando de novios?

ROBUSTA: Sí.

ANICETO: Pues ya le tengo uno.

ROBUSTA: (*Sorprendida.*) ¿Cómo yo quería?

ANICETO: Igualito... de modo que si usted le gusta... un día nos casamos.

ROBUSTA: ¡Ay, Jesús!

ANICETO: ¿Qué es eso? ¿Le hice mal? Si hubiese sabido...

ROBUSTA: No, un mareo. ¿Pero lo dice de veras? (*Asentimiento.*) ¿De veras? ¿De veras? ¡Ay!...

Aniceto... me dan ganas de llorar mucho. Mi Dios, ¡qué alegría!

*Llora estrechándose a Aniceto, que la acaricia enternecido.*

ANICETO: ¡Pobrecita!

ROBUSTA: ¡Qué dicha! ¡Qué dicha! ¿Ve? Ahora me río... de modo... que Ud. me quiere... ¿Y...usted cree que yo me voy a curar y a poner buena moza... y nos casamos? ¿Y viviremos con tata los tres, los tres solitos? ¿Sí? Entonces no lloro más.

ANICETO: ¿Aceta?

ROBUSTA: ¡Dios!... ¡Si parece un sueño! Vivir tranquilos, sin que nadie moleste, queriéndose mucho.

El pobre tata, feliz allá lejos... en una casita blanca... yo sana... sana... ¡en una casita blanca!...

ÑA MARTINIANA: ¡So melodramático Sánchez... canejol!

*La intervención de Ña Martiniana desinfla el climax.*

PRUDENCIA: (*A público.*) ¡Ding Dong! Si usted cree que Florencio Sánchez no se va a enojar porque le hicimos la escena exagerando la gauchesca, presione UNO. Si piensa que se va a agarrar flor de motoneta con tanto firulete de circo criollo, presione DOS. Si piensa que Florencio no va a sobrevivir a la banalización del Teatro Culto, presione TRES y olvide la escena anterior.

### ***UNA ESCENA MÁS***

RUDECINDA: Ahí se va solo. Andá a hablarle. Le cantá las cosas claramente y con firmeza. Y vas a ver cómo dice que sí. Está muy quebrado ya... peor sería que nos fuésemos, dejándolo solo en ese estado.

MISIA DOLORES: Es que... no me animo; me da no sé qué... ¿Por qué no le hablás vos?

RUDECINDA: Bien sabés que conmigo ni palabra.

MISIA DOLORES: ¿Y Prudencia?

RUDECINDA: ¡Peor todavía! Animáte, mujer. Después de todo no te va a castigar. Y como mujer del que sos, tenés derecho a darle un consejo sobre cosas que son pal bien de todos.

MISIA DOLORES: No. No puedo. De veras. Siento vergüenza, miedo, qué se yo.

RUDECINDA: ¡Jesús! ¿Te entra el arrepentimiento y la vergüenza después que todo está hecho?

MISIA DOLORES: Prefiero que nos vayamos callaos nomás, como lo íbamos a hacer la otra vez... y Don Juan Luis, ¿no le iba a escribir?

RUDECINDA: Le escribió, pero el viejo rompió la carta sin leerla. Resolvé pues.



MISIA DOLORES: No... no... no.

RUDECINDA: ¡Bueno! Se hará como vos decís. Pero después no me echés la culpa si el viejo se empaca.

ÑA MARTINIANA: ¡Buen día les dea Dios!... Allá lo vide al viejo a pié, por entre los yuyos. ¿Le hablaron?

RUDECINDA: Esta pavota no se anima. Nos vamos callados.

ÑA MARTINIANA: Como ustedes quieran. Pero yo, en el caso de ustedes, le hubiese dicho claros las cosas. El viejo, que ya está bastante deconfíao, puede creer que se tratan de cosas malas. Cuando íbamos a juir la otra vez era distinto. Entonces vivía entuavía la finadita Robustiana, Dios la perdone, y era más fácil de convencer.

MISIA DOLORES: Tendrán ustedes razón pero yo...

*La interrumpen. Actor1 y Robusta van como rayo al centro de la escena.*

ACTOR1: (A ÑA MARTINIANA.) Repetí lo último que dijiste.

ÑA MARTINIANA: El viejo, que ya está bastante deconfíao, puede creer que se tratan de cosas malas. Cuando íbamos a juir la otra vez era distinto. Entonces vivía entuavía la finadita Robustiana, Dios la perdone, y era más fácil de convencer.

*El Actor 1 incrédulo. Busca entre los papeles tirados en el piso. Encuentra lo que quiere. Lee. Luego levanta la cabeza atónito.*

ACTOR1: (Confirmando.) ¡Se murió!

*Todos miran a Robustiana, que está paralizada. Don Zoilo se aparta del resto, él también se acaba de enterar.*

PRUDENCIA: (Mientras se persigna.) ¡Dios la tenga en buen sitio a la infeliz!

ACTOR1: (Corre a la máquina. La acciona.) ¡Sánchez! ¡Sánchez! ¡La mataste, Sánchez! Así como así. ¡Se iba a casar la pobrecita y la mataste!

ROBUSTA: Una última escena... (Todos la miran. No saben qué hacer.) Una última escena. Pedile una última escena.

ACTOR 1: Queremos una última escena para Robustiana. Que muera con dignidad. ¡Vamos, Sánchez! ¡Larganos los diálogos! (Silencio. La máquina no emite nada.) ¡Vamos, Sánchez! (La máquina no hace nada.) ¡Sánchez! (Desespera. Finalmente tiene una idea.) ¡Que se vaya a cagar! ¡Lo hacemos sin texto!

*Don Zoilo va al centro de la escena y cae de rodillas, estéticamente, poéticamente. Robustiana se cambia la ropa en escena. Se coloca un sutil camisón blanco. Todo con mucha calma y ceremonia. Camina por el espacio y se ubica suavemente en los brazos de Don Zoilo, ya muerta. Los otros se suman al velorio. Largo silencio. Muy largo.*

ÑA MARTINIANA: ¡Qué enfermedad bruta! ¿Eh? ¿Qué duro? Ocho días o nueve y se fue en sangre por la boca. Igualito que el pobre de Florencio. ¡Vida perra!

*Desde la máquina comienza a sonar música: MI PUEBLO MI CASALASOLEDA.*

*Escena sin texto sobre la vida miserable de los personajes. Secuencia de acciones.*

*Entra Aniceto que va a dejar algunas herramientas que acaba de usar.*

DON ZOILO: ¿Acabó?

ANICETO: Sí, señor.

DON ZOILO: ¿Quedó juerte la cruz?

ANICETO: Sí señor, y alrededor de la verja le planté unas enredaderitas. Va a quedar muy lindo.

DON ZOILO: Gracias, hijo.

*Va a beber agua.*

ÑA MARTINIANA: Güen día, Don Zoilo... yo... venía en el breque a pedirle que las dejara a Dolores y a las muchachas ir a pasar la tarde a casa.

DON ZOILO: ¿Qué?

ÑA MARTINIANA: Ir a casa. Las pobres están tan tristes y solas que me dio pena...

DON ZOILO: *(Para sí)* ¿Cómo no? Es mucho mejor.

*Se va.*

ÑA MARTINIANA: Muchas gracias, Don Zoilo... *(Intrigante.)* Che, Pruda, corré y avisales que está arreglado; que vengan nomás cuando quieran.

*Aniceto intercepta a Martiniana.*

ANICETO: ¡Ep! ¡Vieja! Enseguidita, pero enseguidita, ¿me oye? Sube en ese breque y se manda a mudar.

ÑA MARTINIANA: Pero...

ANICETO: No alcés la voz. *(Enseñándole el rebenque.)* ¿Ve esto? ¡Güeno! ¡Sin chistar!

ÑA MARTINIANA: Yo...

ANICETO: ¡Volando he dicho! ¡Ya! *(Martiniana sale. Volviéndose y para sí.)* ¡Son lo último de lo pior! ¡Ovejas locas! *(Va hacia Dolores y Rudecinda.)* Digan... ¿No tienen alma ustedes? ¿Qué herejía andan por hacer?

MISIA DOLORES: ¿Nosotras?

ANICETO: Las mismas... ¿No les da ni un poco de lástima ese pobre hombre viejo? ¿Quieren acabar de matarlo?

RUDECINDA: Che, ¿con qué derecho te metés en nuestras cosas? ¿Te dejó enseñada la lección la finada?

ANICETO: Con el derecho que tiene todo hombre bueno de evitar una mala acción... Ustedes se quieren dir pa la estancia vieja... Escaparse y abandonarlo cuando más carece de consuelo y de cuidados el infeliz. Vea, doña Dolores, usted es una mujer de respeto y no del todo mala. Por favor impóngase de una vez... mande en su casa... resignese a todo y trate de que padrino Zoilo vuelva a encontrar en la familia el amor y el respeto que le han quitao...

MISIA DOLORES: Yo... yo... yo no sé nada, hijo.

RUDECINDA: Dolores hará lo que mejor le cuadre, ¿has oído? Y no precisa consejo de entrometidos.

ANICETO: Callesé, ¡usted es la pior! La que le tiene regüelto los sesos a esas dos desgraciadas. Ya tiene edad bastante para aprender un poco e juicio.

RUDECINDA: ¡Jesús María! ¡Y después quedarán que uno no se queje! ¡Si hasta este mulato guacho se permite manosiarla! ¿Qué te has creído, trompeta?

ANICETO: Haga el favor. ¡No grite! ¡Podría oír!

RUDECINDA: Bueno, ¡que oiga! Si lo tiene que saber después que lo sepa ahora... Sí, señor, nos volvemos pa la estancia, a lo nuestro... queremos vivir con la comodidad que Zoilo nos quitó de puro capricho. ¡A eso! Y si al él no le gusta, que se muerda. No vamos a estar aquí tres mujeres dispuestas a sacrificarnos toda la vida por el antojo de un viejo maniático.

ANICETO: ¿Usted qué dice, señora?

MISIA DOLORES: ¡Ay! ¡No sé! Estoy tan afligida.

ANICETO: Bueno. Si usted no dice nada yo... yo no voy a permitir que cometan esta picardía.

RUDECINDA- ¿Vas a orejearle... como es tu costumbre? Si no les tenemos miedo... ¡a ninguno de los dos! ¡Andá! ¡Contale! Decile que...

ANICETO: ¡Ah! Con que ni esa vergüenza les queda... ¡Arrastradas!... Conque se empeñan en matarlo de pena... pues güeno... lo mataremos entre todos; pero les viá a sobar el lomo de una paliza primero, y todavía será poco, ¡desorejadas! ¿Se creen que no se que la mataron a disgustos a la pobre chiquilina? ¿Se piensan que no se que entre la vieja Martiniana y usted, que es otra bandida como ella, han hecho que a esa infeliz de Prudencia la perdiera Don Juan Luis?

RUDECINDA: ¡Miente!

MISIA DOLORES: Virgen de los desamaparados, ¿qué estoy oyendo?

ANICETO: La verdá. Usté es una pobre diablo y no ha visto nada. Por eso el empeño de dirse. Pa hacer las cosas más a gusto... ¡Ésta con su Butiérrez y la otra con su estanciero! Si quieren pueden dirse... pero van a tener que dir pasando bajo este rebenque.

RUDECINDA: ¿Quién sos vos? ¡Guacho!

ANICETO: ¿Yo?...

*Levanta el talero.*

7

DON ZOILO: (*Imponente.*) ¡Aniceto! Usté no tiene ningún derecho.

ANICETO: Perdonemé, señor.

RUDECINDA: Es mentira, Zoilo.

DON ZOILO: Vaya, hijo... haga dar vuelta ese breque que se va.

ANICETO: Ta bien...

MISIA DOLORES: ¡Zoilo! ¡Zoilo! ¡Perdoname!

DON ZOILO: ¿Yo? Ustedes son las que deben perdonarme. La culpa es mía. No he sabido tratarlas como se merecían. Con vos... no te quise. No pude portarme bien en tantos años de vida juntos. No te enseñé tampoco a ser buena, honrada y hacendosa. ¡Y buena madre, sobre todo!

MISIA DOLORES: ¡Zoilo! ¡Por favor!

DON ZOILO: Con vos también, hermana, me porté mal. Nunca te di un güen consejo. Mis pobres hijas también fueron víctimas de mis malos ejemplos. Siempre me opuse a la felicidad de Prudencia, y en cuanto... (*Se le corta la voz.*) Y en cuanto a la otra... a la otra... a aquel angelito del cielo, la maté yo. La maté yo a disgustos. Güeno, Vayan aprontando no más las cosas pa dirse. Ya va a estar el breque.

MISIA DOLORES: ¡No... no, Zoilo! No nos vamos. ¡Perdón! ¡Perdón! ¡Ahora lo comprendo! Hemos sido unas perversas... unas malas mujeres... pero perdonanos...

DON ZOILO: Salga... ¡Dejemé!... Vaya a hacer lo que le he dicho.

MISIA DOLORES: Te juro que viá ser una buena esposa... una buena madre. Una santa. Decí que nos perdonas, ¡decí que sí!

DON ZOILO: (*La aparta casi con violencia.*) ¿Y usted, hermana? ¡Ah! ¿Aura no les gusta? Vamos a ver... (*Llama hacia afuera.*) ¡Hija! ¡Usted faltaba! Venga...

PRUDENCIA: (*Ve a la madre en el piso.*) Pero, ¿qué pasa?

DON ZOILO: Nada, no se asuste. Quiero hacerla feliz. La mando con su hombre.

PRUDENCIA: Virgen Santa, ¿qué ocurre? ¡Mamá! ¡Mamita querida!... levantesé, venga. ¿Le pegó? ¿Fue capaz de pegarle? Vos, contame. ¿Tata fue? (*Rudecinda no responde.*) ¡Tata! ¡Tata! ¿Qué es esto?

DON ZOILO: Que se van... a la estancia vieja... que fue del viejo Zoilo... ¿No tenían todo pronto para juir? ¡Pues aura yo les doy permiso para ser dichosas! Güeno, ahí tiene sus ropas... Adiosito. Que sean muy felices.

*Sale.*

ÑA MARTINIANA: (*Entrando.*) A mí me jué a llamar Niceto. ¿Qué hay? ¿Nos vamos o nos quedamos?

RUDECINDA: Sí. Nos vamos... ¡Echadas! ¡Ese guacho de Aniceto lo echó a perder! ¡Dolores! ¡Eh! ¡Dolores! ¡Ya basta, mujer! Tenemos que pensar en irnos. Ya oíste lo que dijo Zoilo. Vos, Prudencia, andando. ¡Vamos, levántate, que las cosas no están pa desmayos! ¡Vaya cargando esos bultos, comadre!

ÑA MARTINIANA: ¿No me querría dar esa cama de la finadita? Le vendría bien a mi Nicasia, que tiene que dormir en un catre de güasquilla.

RUDECINDA: Sí, mujer. Mañana mismo la mandamos a buscar.

ÑA MARTINIANA: Bué. En marcha... como dijo el finado Artigas.

### **...QUE EL NIDO DE UN PÁJARO**

*Todos, menos Don Zoilo y Actor 1, comienzan a guardar los bártulos como para irse.*

ACTOR1: Acá te dejamos, viejo Zoilo. Sánchez te escribió dos finales. Uno en el que no se sabe mucho en qué terminás. Y otro en el que te colgás con el lazo de ese tirante. En los dos tirás la sogá, en los dos se te enreda en una casita de hornero. ¡Ni el lazo del final, Zoilo!

DON ZOILO: ¡Las cosas de Dios! ¡Se deshace más fácilmente el nido de un hombre, que el nido de un pájaro!

ACTOR1: Y bueno, viejo, ¡qué se le va a hacer! Así son las cosas en este país. Si te sirve de consuelo, acá Sánchez dice que el Aniceto intenta convencerte de que no. Que la vida es "güena", dice; que la vida es sagrada. Que matarse no es de buen cristiano.

DON ZOILO: Agarran a un hombre sano, güeno, trabajador, servicial, lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonados a juerza de sudor; del cariño de su familia que es su mejor consuelo; de su honra ¡canejo! Que es su reliquia... lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellino y cuando ese desgraciado, cuando ese viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa todo, sin una esperanza, loco de vergüenza y de sufrimiento, resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo...

ACTOR 1: Pero ve, hoy nadie vino. Y nosotros nos vamos, viejo; para seguir buscando el final del misterio. Allá lejos, en algún lado, La Pampa tiene que acabarse, y mientras tanto vamos a encontrar otros Zoilos para seguir con el circo. Tranquilo, viejo, al fin y al cabo, siempre llega el momento en el que los sudamericanos nos suicidamos. (*Se empieza a escuchar la música del principio.*) Ya suena la música,

¿escucha? ¡Nos vamos, viejo Zoilo! ¡Nos vamos! Capaz que al final lo encontremos a Sánchez y nos explique cómo carajo termina esto. Chau, viejo, ahí llega la música.

*Zoilo, con la soga en la mano, acomoda el banquito. Se sube y mira hacia arriba. Todos, menos Zoilo, comienzan con su marcha de retirada, tal cual como entraron. Robustiana, un tanto retrasada le dedica una última mirada.*

DON ZOILO. (*Al público.*) ¡Las cosas de Dios! ¡Se deshace más fácilmente el nido de un hombre, que el nido de un pájaro!

*Cuando Zoilo tira el lazo hacia arriba se produce el **apagón final**.*

Diego Scarpellino

15/09/2018

# “UN TEATRO DE LA EXTENSIÓN”: INVESTIGACIÓN-CREACIÓN SOBRE FLORENCIO SÁNCHEZ Y EL PASADO ESCÉNICO DESDE CHIVILCOY

Jorge Dubatti

Academia Argentina de Letras / Filo:CyT, IAE, UBA

[jadubatti@gmail.com](mailto:jadubatti@gmail.com)



*Barranca Sánchez de Florencio Abajo*

Autor y director: Diego Scarpellino

Elenco: Mario Clavin, Elena Boggan, Pablo Durán, Gina Tosiani, Lucía Fracchia, Lucía Cantero, Andrea Fassio

Vestuario: Rosina Ballvé

Música original: Agustín Barbieri

Asistente de dirección: Rosina Ballvé

Producción: Grupo Teatral Independiente TRAC, Chivilcoy, provincia de Buenos Aires

Estreno: 31 de agosto de 2019, en la Sala TRAC (Humberto Primo 48, Chivilcoy). 28 funciones continuadas (sábados y domingos).

Interrumpió funciones en pandemia.

Reposiciones en Sala TRAC y en giras (Mar del Plata, entre otras ciudades): 2022, 2023, 2024, 2025.

Seleccionado en la Fiesta Regional del Teatro 2023, en Chivilcoy. Elegido Primer Suplente en la Fiesta Provincial del Teatro 2023, en Mercedes, Provincia de Buenos Aires.

Espectáculo de apertura del *Congreso Internacional Florencio Sánchez (1875-1910)*, organizado por la Academia Argentina de Letras y el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 20 de julio de 2025, en el Espacio Experimental Leónidas Barletta, Sala Inda Ledesma (Av. Roque Sáenz Peña 943, Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

Ningún espectáculo más adecuado para la apertura del *Congreso Internacional Florencio Sánchez (1875-1910)* que este *Barranca Sánchez de Florencio Abajo*, presentado por el grupo TRAC de Chivilcoy (Provincia de Buenos Aires) en el Espacio Experimental Leónidas Barletta de CABA. Sucede que este encuentro investigativo-teatral (que duró nueve intensos días, entre el 20 y el 28 de julio de 2025, y del que se

publicará un volumen de actas con novedosos aportes)<sup>1</sup> tuvo como objetivo volver a pensar y a poner en escena a Sánchez, volver a preguntar qué significa Sánchez hoy y qué hacemos con su obra, en absoluta coincidencia con el eje central que articula el espectáculo escrito y dirigido por Diego Scarpellino.

Basta con leer la editorialización<sup>2</sup> que autopresenta *Barranca Sánchez de Florencio Abajo* a la prensa y las/los espectadores para constatar esa conexión por la que la obra también podría llamarse “Buscando a Florencio Sánchez” o “Siete actores en busca de *Barranca abajo*”:

Vagando por la pampa infinita en un carromato de trastos y utilería, siete personajes buscan incansablemente a Florencio Sánchez y a *Barranca abajo*. ¿Quiénes son? No lo saben. Tantos años intentando y fallando, que ya no es posible saber quién es quién; ya no es posible distinguir entre actores y personajes. A fuerza de padecer la incertidumbre, han construido un aparato: la Máquina Sánchez, para tratar de comunicarse con Florencio. Pero Sánchez es esquivo, no es claro. O no hay señal, o el autor prefiere permanecer en silencio. Quizás, enojado porque los actores le “exageran la gauchesco” o “le parodian el melodrama”, ni siquiera les habilita la totalidad del libreto. Preferirían hacer el *Moreira*, pero Florencio les salió culto. Preferirían que Sánchez fuera argentino, pero les nació uruguayo.<sup>3</sup>

Otra editorialización, más breve, en un portal de venta de entradas, señala:

Los personajes de la obra vagan por la pampa infinita arrastrando un carromato y unos cuantos trastos. Llevan más de cien años buscando a Sánchez y a “Barranca abajo”. ¿Quiénes son? Ya no lo saben. Tantos años intentando y fallando que ya es imposible saber quién es quién, ya no es posible distinguir entre actores y personajes. Buscan a Florencio y a “Barranca abajo” “pa’ descular el misterio argentino”.<sup>4</sup>

### “Máquinas Sánchez”

Tanto el espectáculo *Barranca Sánchez de Florencio Abajo*, en su poética, como el Congreso fueron “máquinas Sánchez” en busca del “misterio argentino”. Dispositivos contruidos para hacer contacto con el “esquivo” Sánchez. Articulan una estructura en abismo borgeana, el todo inscripto en la parte: la Máquina Sánchez de escena (foto), dentro del espectáculo-máquina Sánchez, dentro del Congreso-máquina Sánchez.

La pregunta por Sánchez fue, por extensión, enlace metonímico con interrogantes mayores. Por un lado, la pregunta por el pasado teatral argentino y su “misterio”. ¿Qué hacemos con la historia del teatro nacional, cómo la concebimos, dónde la iniciamos, qué acontecimientos y artistas consideramos más relevantes en su devenir, cómo está presente ese pasado en el presente y cómo influye en el futuro de la escena argentina, qué dinámicas propone el campo teatral argentino para religar con el pasado lejano e inmediato?

Por otro, la pregunta por el país, la historia, la cultura argentina. Descifrar a Sánchez es descifrar la nación. El espectador implícito de *Barranca Sánchez*... debe establecer esas continuidades, como el mismo texto lo explicita en la escena “Dejavú”:

ROBUSTIANA: Buscando a Sánchez.

ACTOR 1: Y a *Barranca abajo*.

TODOS MENOS RUDECINDA: Pa’ descular el misterio argentino...

---

1 Para un registro audiovisual de este Congreso organizado por la Academia Argentina de Letras y el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Universidad de Buenos Aires, consúltase la Playlist de 48 videos (conferencias, mesas redondas, ponencias, presentaciones de libros, diálogos, desmontajes) disponible en el canal de Youtube del IAE, UBA: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL4DR6HFXStLY\\_xOXmJbD1qeWPOpLGqa2a](https://www.youtube.com/playlist?list=PL4DR6HFXStLY_xOXmJbD1qeWPOpLGqa2a)

2 Para el concepto de editorialización (en tanto literatura del acontecimiento teatral), véase Dubatti 2023a.

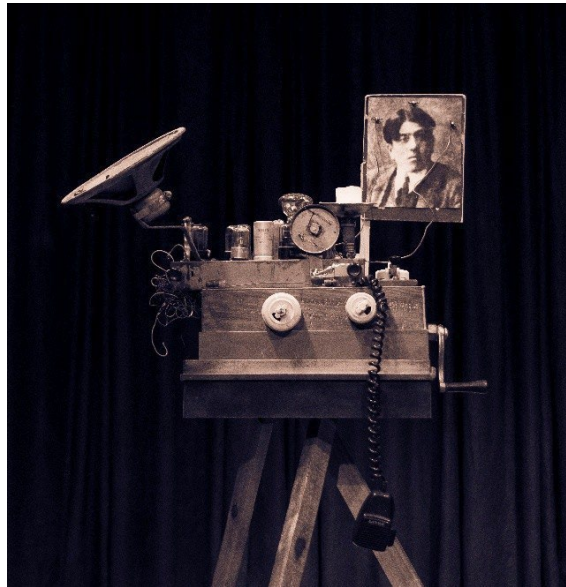
3 Editorialización reproducida en el programa del Congreso.

4 Editorialización disponible en Alternativa Teatral: <https://www.alternivateatral.com/obra96051-barranca-sanchez-de-florencio-abajo>

RUDECINDA: (*Desinflando la mística.*) Pero Sánchez era uruguayo, yo no sé....

(*La chistan para que se calle.*)

ACTOR 1: (*Retomando.*) ... el misterio argentino, la argentinidad, el ser nacional, la pampa infinita, el gaucho perseguido, el peón de estancia (*Dirigiendo la mirada hacia Don Zoilo.*), el gaucho manso. (Scarpellino, 2019: p. 14)



**La Máquina Sánchez en escena. Foto gentileza Grupo Trac. Crédito: Agustín Manavella**

Instado por algunas preguntas que le enviamos sobre el espectáculo, el dramaturgo-director Diego Scarpellino escribió el metatexto “*Barranca Sánchez de Florencio Abajo. Algunas ideas*”, del que reproduciremos algunos fragmentos en diálogo con nuestras observaciones. Notable artista-investigador,<sup>5</sup> que conecta el teatro con la filosofía y produce una lúcida filosofía de la praxis teatral, Scarpellino brinda en sus reflexiones valiosas claves sobre la poética de la obra, su proceso de composición y su producción de sentido territorializado.<sup>6</sup>

Un grupo de actores quiere interpretar *Barranca abajo* y, frente a las resistencias y opacidad tanto del texto como del pasado teatral, que nos resulta cada vez más inapresable desde la cultura actual (especialmente en sus modos de actuación), invocan a Sánchez, intentan comunicarse con el dramaturgo, en un rito espiritista que lo transforma en personaje presente-en-ausencia, desde la extraescena. *Barranca Sánchez...* religa así con la tradición argentina del teatro de los muertos (Dubatti, 2014).

Uno de los procedimientos constructivos fundantes de esta poética es la desdelimitación de las fronteras entre actores reales (Clavin, Boggan, etc.), actores de ficción (la compañía errante por la Pampa) y los personajes de Sánchez (salvo en el caso de don Zoilo, como veremos). Enunciado y enunciación teatral se fusionan liminalmente. Sánchez también: es el autor real y el personaje de la pieza, unidos por la invocación de los actores reales y ficcionales, e incluso por sus mismos personajes. Scarpellino realiza así, al mismo tiempo, una puesta en escena fragmentada de *Barranca abajo* (su texto aparece, en momentos radiantes, encarnado en escena) y una nueva dramaturgia cuyo tema es la búsqueda, la investigación-creación teatral y la indagación acuciante del pasado. Esa nueva escritura-dramaturgia es una reenunciación, una reescritura de Sánchez, que implementa sobre el clásico políticas tanto de la diferencia como de la revelación (Dubatti, 2022). Scarpellino y el grupo TRAC no van solo a

<sup>5</sup> Sobre la categoría de artista-investigador, en el marco de la investigación-creación, véase Dubatti, 2020b.

<sup>6</sup> Sobre el concepto de territorialización, Dubatti 2020a.



la búsqueda (en línea asintótica) del “corazón” de *Barranca abajo*; también se apropian desde una nueva identidad, se valen del texto de Sánchez como instrumento para trazar el propio retrato. El título del espectáculo inscribe esta problemática en el título a través del quiasmo (disposición en órdenes inversos de los miembros de dos secuencias consecutivas). Ya desde el título como etiqueta semántica Scarpellino parece indicar un tercero incluido: esto es y no es *Barranca abajo*; esto es y no es Florencio Sánchez. En el nuevo orden del quiasmo se sintetiza un tercer territorio: el de la reescritura.<sup>7</sup>

Le preguntamos a Scarpellino por su relación con Sánchez y específicamente por la elección de *Barranca abajo* entre toda la dramaturgia del autor y escribe:

*Barranca abajo* fue parte del canon escolar, al menos en mis pagos y en mis tiempos de estudiante, y en alguna medida, también es parte de un canon de tópicos de conversación teatral. Son esas obras que todos hemos leído alguna vez, pero que raras veces hemos visto representadas. En mi memoria, producto de esa lectura juvenil, *Barranca abajo* era una especie de tragedia familiar gauchesca de escaso interés contemporáneo. Recordaba sí, como muy atractivo, el lenguaje de los personajes, los modismos gauchescos, algunas expresiones. A la dimensión social de la tragedia de Sánchez llegué mucho después. En alguna tarde de relecturas, buscando material para clases reencuentro la obra y la obra se encuentra con otros ojos, otra realidad política, otras ideas, y, sobre todo, otras necesidades. Mi reencuentro con *Barranca abajo* resultó, entonces, a partir de esos nuevos ojos que leen la vieja obra, de la confluencia de tres elementos. Elementos, que a su vez resultaron ser los articuladores de la escritura y puesta en escena de *Barranca Sánchez de Florencio Abajo*. El primero, la cuestión vinculada al fracaso social del Zoilo, relacionado fuertemente al conflicto de la propiedad agraria y su progresiva concentración. El segundo, la disputa por los sentidos y las estéticas teatrales entre el teatro ya consolidado de los Podestá y el teatro emergente de Sánchez. Y finalmente, la posibilidad de explorar el formato “teatro dentro del teatro”.

Sobre la singularidad de la reescritura que Scarpellino imprime a *Barranca abajo*, reflexiona el dramaturgo-director en su metatexto citado:

Siempre me resultaron sumamente arbitrarias esas distinciones entre: “adaptación”, “basada en...”, “versión libre de...”, etc. Pienso que toda puesta en escena es necesariamente algo nuevo, que si fuera el caso son siempre “versión de...”, son siempre actos enunciativos y como tales imprimen a lo textual innumerables nuevos sentidos. Pienso que el título *Barranca Sánchez de Florencio Abajo* tiene en parte la fuerza de problematizar el vínculo con el texto original sin necesidad de más aclaraciones. Se aparece como algo no resuelto, como una maquinaria que se desarma y cuando se vuelve a armar sobran piezas. Creo que fusiona esos sentidos: dice que de fondo están los textos de Sánchez, pero dice también que no es eso mismo. Dice que Florencio es autor, pero también personaje. Dice algo del género teatral, quizá diga que no es una estética del realismo y, sobre todo, no tiene que explicar ni meterse en el embrollo de si es una adaptación, “versión libre de”, etc.

Al mismo tiempo se develan el Sánchez “eterno” y el Sánchez contemporáneo, resonante en el presente. Pero por sobre todo esta poética cifra una identidad territorial. En Chivilcoy la referencia a *Juan Moreira* tiene un anclaje particularmente histórico, ya que fue en dicho pueblo, en 1886, cuando se estrenó la versión hablada, según recuerda Podestá en sus memorias. *Barranca Sánchez...* discute (como retomaremos enseguida) la polémica entre moreirismo y modernización agitada por el autor de *En familia*.

Para un teatrero chivilcoyano la tradición de los Podestá es una tradición mítica, fundacional. *Barranca abajo* también fue una forma de dialogar críticamente y estéticamente con esa tradición mostrando esa disputa, pero cuidando de no “resolverla” en escena sino todo lo contrario, llevarla bien lejos al punto incluso de parodiarla. Ni el texto ni la puesta en escena de *Barranca Sánchez de Florencio Abajo* son una tesis acerca de cómo representaban los Podestá a Sánchez en el

---

<sup>7</sup> Teorizamos al respecto en el capítulo de IV “Reescrituras teatrales, territorialidad y políticas de la diferencia”, en Dubatti, 2020b: 187-211.

teatro porteño. Como ya dijimos, Florencio Sánchez pertenece a esa nueva dramaturgia rioplatense que ha dado en llamarse “teatro culto” y que vino a traer al mundo teatral de Buenos Aires nuevas estéticas y nuevos temas. Sus textos son sin duda fiel reflejo de la nueva dramaturgia. Pero el mundo teatral no textual que lo recibe, los actores y actrices nacionales, pertenecen a la vieja escuela, la del circo criollo de los Podestá, largamente denostada por Florencio. Sin embargo, en los hechos, Sánchez tuvo que “negociar” con esa estética, puesto que la compañía que lo representó más de una vez y en más de una obra traía todas las herramientas poéticas, actorales y técnicas del circo criollo.



**De izquierda a derecha: Pablo Durán, Elena Boggan, Andrea Fassio y Lucía Cantero. Foto gentileza Grupo Trac. Crédito: Mariano Bossareli.**

En este sentido, la imagen de la compañía errante en su carromato en la pampa-laberinto evoca ancestralmente a los antepasados Tespis y los actores “de la legua”, a los Podestá cargando su carpa de circo de pueblo en pueblo, y también a los cirqueros de *Mascaró, el cazador americano*, de Haroldo Conti. Al respecto reflexiona Scarpellino en su metatexto sobre un “teatro de la extensión”, nuevamente por adscripción territorial:

La pampa se manifiesta así, como un extraño laberinto sin cruces ni intersecciones. A la usanza sarmientina, aparece como extensión infinita, como horizonte inalcanzable, incierto: “*el mar en la tierra*”. Y como perderse en la extensión es permanecer en el círculo, no se puede atribuir el extravío a la mala decisión en un cruce, porque no lo hubo. Lo que no se supo hacer es romper el círculo de la repetición, circularidad que repetimos “*ya sin saber si lo hacemos por actores o por argentinos*”. La pampa se presenta como extensión, como puro horizonte. Sin embargo, ese horizonte, por infinito, carece de futuro. No hay un recorrido escatológico que culmina en la salvación. El Misterio de estos trashumantes es circular, terminan como arrancaron, vuelven al inicio, repiten como la historia argentina y repiten como los actores repiten una escena. Otra vez Sarmiento: la pampa, que es horizonte, tormenta, muerte violenta es, por eso mismo, fondo poético. Alterando las valoraciones sarmientinas, me gusta pensar a la pampa como territorio de identidad, desde donde emanan sentidos políticos, ideológicos, pero también estéticos, teatrales: un teatro de la extensión.

## Invariante transhistórica: la concentración agraria

Retomemos los tres “elementos” constitutivos de la poética que destaca Scarpellino en su metatexto. Realiza, en cuanto al primero, una relectura de *Barranca abajo* territorializada en la situación agraria de la región donde vive (Chivilcoy está ubicada en una zona privilegiada de la pampa húmeda bonaerense). Establece un puente transhistórico, de invariantes (o constantes con variaciones), entre la realidad argentina de principios del siglo XX y la de finales del siglo XX y primeras décadas del siglo XXI, esta última consecuencia de los años de neoliberalismo en los noventa:

De la problemática asociada a la propiedad de la tierra resultó el vínculo que posibilitó la encarnadura de *Barranca abajo* en nuestra contemporaneidad y nuestra territorialidad bonaerense. De repente la obra original de Sánchez comenzó a darme material para poder hablar del proceso paulatino de concentración de la propiedad agraria en nuestra región. Fue desde esa idea que se hizo la selección de textos y que empecé a apropiarme de la obra de Sánchez. Enfoqué principalmente en un diálogo del Zoilo, que en la escritura de *Barranca* Sánchez... el personaje, en una especie de mantra, repite una y otra vez a lo largo de la obra:

DON ZOILO - *Un día se les antojó que el campo no era mío, me metieron ese pleito [...] yo me defendí, las cosas se enredaron como herencia de brasilero y cuando quise acordar, amanecí sin campo, ni vacas ni ovejas, ni techo pa' amparar a los míos.*

Montado en este conflicto es donde se encuentran las razones para representar a Sánchez, en nuestro territorio y en nuestro tiempo. A partir de esa progresiva concentración de la propiedad agrícola que vivió nuestra región, sobre todo a partir de los 90, es que pude conectar con “ese viejo Zoilo” fracasado, ninguneado por su familia y su entorno al punto de perder hasta el apellido. Encontrada esa coyuntura todo adquirió un nuevo sentido, al menos desde el punto de vista del contenido: “*Acá lo tenés al Zoilo este —dice Robustiana— que se cree del 1900 pero tiene más olor a década del noventa que Menem y Cavallo juntos. Endudamientos, remates, ventas forzadas y poco a poco tenés unos pocos tipos que se van quedando con la tierra de los otros*”.

La actriz (la real o la ficcional) que encarna a Robustiana, derivando en una suerte de “señorita” maestra ante sus alumnos, opera en la escena “Ayer y hoy” del texto de Scarpellino como personaje-delegado<sup>8</sup> que explicita el sentido de la obra, la conexión entre Sánchez y el presente. Mientras Prudencia y Rudecinda tienden la ropa en una cuerda, en las prendas desplegadas aparecen cuadros y gráficos impresos que apoyarán, como en una clase con láminas y pizarrón, la exposición de Robustiana:

ROBUSTIANA: Considérese la Región Pampeana como la sumatoria de los distintos partidos y departamentos “específicamente pampeanos”, es decir, no a las provincias completas que la conforman sino a la región geográfica.

(*Tienden el mapa de la región pampeana.*)

ROBUSTIANA: En dicha región, según podemos observar en el cuadro (*Muestra el cuadro.*), la superficie total de tierras destinadas al agro en el año 1988 era de 42.493.323 hectáreas mientras que en el año 2002 nos encontramos con 44.516.498 hectáreas, es decir, hubo un incremento de tierras trabajadas de 2.023.175 hectáreas. Como veremos a continuación, las EAP...

PRUDENCIA: ¡Señorita! ¡Señorita! ¿Qué es EAP?

ROBUSTIANA: Las E-A-P son las Explotaciones Agro Pecuarias.

PRUDENCIA: (*Que no entiende.*) Ah...

ROBUSTIANA: *Sobre explicando*- Cada una de las unidades productivas de la región, que tiene base territorial y forma jurídica. Es lo que solemos llamar, chacra, o campo, o estancia, etc.

PRUDENCIA: Ahhh...

ROBUSTIANA: La EAP...

PRUDENCIA: (*Como alumna comedida.*) ¡Las Explotaciones Agropecuarias!

ROBUSTIANA: (*Empezando a cansarse.*) Sí. Las Explotaciones Agropecuarias en 1988 eran en total unas 126.494 mientras que en 2002 tenemos 100.970 Unidades Productivas. Y aquí va la pregunta alumnos. Si aumentó la cantidad de tierra trabajada, pero disminuyó considerablemente el número de Explotaciones Agropecuarias...

<sup>8</sup> Un procedimiento que Sánchez utiliza con pericia en sus dramas modernos *Los muertos*, *Los derechos de la salud*, *Nuestros hijos* (véase Dubatti 2024).

PRUDENCIA: ¡EAP!

ROBUSTIANA: ¡Sí!... entonces... Si hay más tierra trabajada pero menos unidades productivas esto quiere decir que... (*Estira las vocales para que los alumnos contesten.*) ... esto quiere decir que....

PRUDENCIA: Pará pará, lo tengo en la punta de la lengua...

ROBUSTIANA: que... (*Estira las palabras esperando que los alumnos contesten.*) hubo... co.... Con.... concen... concentraci... ¡concentración! ¡Concentración de la tierra! ¡Mierda! ¿Cómo puede ser tan difícil de entender? Si hay más tierra y menos chacras es porque algunos se están quedando con la tierra de otros. Y eso se llama concentración de la propiedad agraria, acá y en la China. En Uruguay y en Argentina. ¡En el 1800 y pico... y en el 2000! Y acá lo tenés al Zoilo este, que se cree del 1900 pero tiene más olor a década del 90 que Menem y Cavallo juntos: Endeudamiento, embargos, remates, ventas forzadas y tenés unos pocos tipos que poco a poco se van quedando con todo. (Scarpellino, 2019: pp. 12-13)

Sin duda es este uno de los ángulos más vitales del espectáculo, porque pone en evidencia el sentido originario de *Barranca abajo*, su dimensión de alegato político, así como la vigencia actual del texto de Sánchez en una Argentina que no parece haber cambiado demasiado.

### La “polémica” Sánchez-Podestá

El segundo “elemento” corresponde a la “guerra de los teatros”: la supuesta discusión entre una escena de modernización (europeizante / internacional) impulsada por Sánchez en las prácticas de su escritura y sus matrices de representatividad (Ubersfeld, 1993: p. 16) (y explicitado en su conferencia “El teatro nacional”, Sánchez, 1968), y la presunta resistencia (actoral, expectatorial) en los viejos modelos del criollismo, el sainete y el melodrama y sus correspondientes estilos de actuación defendidos por los Podestá. Como explica José J. Podestá en *Medio siglo de farándula*, respeta esos modelos porque tiene en cuenta los reclamos del espectador de principios de siglo y su interés por “lo nuestro”, en un creciente afianzamiento y expansión del nacionalismo.<sup>9</sup> Escribe Scarpellino:

La segunda cuestión, llamémosla “poética”, vino dada por el cruce con los Podestá y las disputas entre el “moreirismo” y el nuevo teatro que pregonaba Sánchez. Podríamos decir que a partir de allí es que encontré el “género” de la obra, su encrucijada estética. El tono de las escenas, el manejo del vocabulario que Sánchez configura para esos personajes, la paleta de colores del vestuario, incluso el relato articulador de la fábula.

Tener una disputa irresoluble como *background* en la composición es lo más interesante que puede sostener el proceso creativo para una puesta en escena. Sánchez despreciaba profundamente al nativismo y enfocaba particularmente su desprecio en los Podestá. Sin embargo, fueron los Podestá quienes lo llevan a lo más alto del teatro porteño. Fueron los Podestá quienes ubican a Sánchez en las carteleras, fue Pablo Podestá quien según la crítica “encarnó a su mejor don Zoilo”.

---

<sup>9</sup> Hemos estudiado el pensamiento de Podestá (sin duda articulado y relevante, integrado a su praxis teatral) sobre las/los espectadores en Dubatti, 2023b y 2025a.



De izquierda a derecha: Pablo Durán, Andrea Fassio, Elena Boggany y Gina Tosiani. Foto gentileza Grupo Trac. Crédito: Mariano Bossareli.

La obra de TRAC vuelve sobre la polémica como una invitación a repensarla: ¿realmente los Podestá plantearon una tensión conservadora contra la modernización? ¿O favorecieron la modernización estrenando los textos de Sánchez y otros autores, y buscando otras innovaciones escénicas en la dirección, la puesta, la actuación, el diseño escénico? ¿Acaso la acusación de Sánchez en su conferencia “El teatro nacional” no es sino otro hito del depreciacionismo al que hace referencia Podestá en los capítulos “Analfabetos... pruebistas...” y “De los autores” (Podestá, 1930: pp. 145-151)? Llama la atención que en sus memorias Podestá no refiera a la discusión con Sánchez en términos de polémica o enfrentamiento. En las prácticas ni Sánchez parece tan contrario a mantener procedimientos del teatro anterior y su legado, ni los Podestá se cierran a las transformaciones. Scarpellino agrega:

Categoricamente ni la obra ni la puesta en escena de *Barranca Sánchez de Florencio Abajo* pretenden hacer una reconstrucción museológica de los modos de representación de la puesta original, sino más bien captar la metafísica del encuentro entre el circo criollo y el nuevo teatro. Se trata de explorar las implicaciones metafísicas de ese encuentro, como si asistiéramos al choque de dos espíritus, el de Sánchez y el de la gauchesca. Espíritus que se repelían en apariencia pero que en los hechos cruzaban lenguajes, modos y saberes. Espíritus que necesitaron uno de otro para poder realizarse.

Insistimos en el valor territorial desde Chivilcoy, donde la gauchesca ha hecho historia imborrable.

### Metateatro, teatro dentro del teatro

El tercer “elemento” que Scarpellino subraya en la poética de *Barranca Sánchez...* es el metateatro: no solo dentro de la obra se representan escenas de *Barranca abajo* (teatro dentro del teatro: *Barranca abajo* dentro de *Barranca Sánchez...*), sino que además, en un sentido más amplio de lo metateatral, se discute actuación, formas y sentidos de representación, así como la intriga, el sentido y las características de los personajes de Sánchez.<sup>10</sup>

Lo último en confluir fue la idea del “teatro dentro del teatro”. Con ello, las cuestiones de cómo abordar a Sánchez, cómo dialogar desde nuestro mundo con el suyo, cómo vincularnos con sus textos, cómo desarrollar los personajes, etc. dejaron de ser una cuestión heurística y pasaron a ser parte de la escena, es decir, se transformaron en parte del conflicto de los personajes. Actores y personajes comenzaron a mezclarse, incluso el propio Sánchez sube a escena.

<sup>10</sup> Para la distinción entre un concepto más amplio del metateatro y su inclusión del procedimiento del “teatro dentro del teatro”, seguimos a García Barrientos (2003).



Aparecieron tres niveles: Los actores reales, los personajes actores de la compañía que van por la pampa con el carromato buscando a Sánchez, y los personajes del propio Sánchez. Propuse que esos actores que hace años están intentando poner en escena *Barranca abajo*, en una noche de mucho frío, usaron los vestuarios para abrigarse, que eso se tornó costumbre y que a la larga las barreras comenzaron a ser más y más transparentes, al punto que diferenciar entre actores y personajes se transformó en una distinción, no solamente difícil, sino además innecesaria.

Scarpellino trabaja con un concepto metateatral abarcador, y es aquí donde cumple una función central la “máquina Sánchez”:

Los actores reales y los ficticios cargan con la historia argentina tan fuertemente como los personajes. Pero los dos primeros comparten algo más: los misterios de la representación, de la teatralidad, del método, de la verosimilitud, del estilo, etc. Se preguntan cómo representar a Sánchez, cómo transitar determinado conflicto. ¡Piden a gritos más didascalias! Pero Sánchez está enojado, desconfía del tufillo a circo criollo de esa compañía. A fuerza de padecer la incertidumbre, estos actores han construido una máquina: *La Máquina Sánchez*, para tratar de comunicarse con Florencio. Máquina Moderna, a lámparas y transistores, pero mística también, con portavelas, para prenderle una velita a la foto de Florencio, “*A ver si se pone güeno y responde*”. Máquina para comunicarse mediante una manivela, pero también para rezarle o reclamarle, o maldecirle. Imagen para cargarla en procesión a través de la pampa.

La “Máquina Sánchez” se vincula así con la “polémica” teatral, pero al mismo tiempo la excede. La invocación a Sánchez reclama respuestas teatrales, pero también respuestas sobre el país y la incertidumbre de la contemporaneidad. Reaparece en *Barranca Sánchez...* el *pattern* sarmientino del *Facundo*, donde se invoca al riojano para pedirle que le explique “el secreto” del rosismo:

¡Sombra terrible de Facundo! Voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, ¡te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! (Sarmiento, 1961: p. 9)

Florencio: revelanos el secreto, parece reclamar *Barranca Sánchez...* El gesto de Scarpellino y el grupo TRAC dignifican a Sánchez, valorizado como intelectual que puede explicar pasado, presente y futuro de la Argentina. Legitimación de Sánchez como dramaturgo y pensador, contra la imagen depreciadora del pobre muchacho con el labio caído que hacen circular muchos coetáneos... El espectáculo diseña un espectador implícito que conecta temporalidades y descubre constantes históricas; que frente al silencio o las reticencias de Sánchez, sale a construir sus propias conclusiones orientado por *Barranca Sánchez...*

La Máquina Sánchez no es más que un intento desesperado por saldar la distancia entre estos actores de la gauchesca y el teatro culto. Intento escénico además de “hacer aparecer” a Florencio. Intento además de mostrar el proceso mismo de creación de una obra teatral, que dialoga con una obra y un autor de hace más de cien años para decir algo que no sabemos si el autor quiso decir. Intento vano por encontrar respuestas, por saldar el espacio entre dos procesos creativos, dos mundos, dos territorios. Los actores del carromato piden una y otra vez a Sánchez más didascalias, más letra, un prólogo largo que les explique el sentido de cada escena. Pero Sánchez es esquivo, no es claro. O no hay señal, o prefiere permanecer en silencio, o peor que el silencio, hablar en código. Quizá enojado porque los actores le “exageran la gauchesca” o “le parodian el melodrama”, o porque adivina las afinidades *moreiristas* del elenco, ni siquiera habilita la totalidad del libreto. Por eso estos personajes no saben qué hacer. Inmersos en la lógica del nativismo, se las tienen que ver con un nuevo modelo teatral que los perturba. Preferirían hacer el *Juan Moreira*, pero ya no les alcanza para describir a la nueva argentina. Preferirían que Sánchez fuese argentino, pero les nació uruguayo. Preferirían un libreto con las indicaciones y didascalias que expliquen palmo a palmo qué hay que hacer, qué hay que sentir en cada texto, en cada acción. Pero Sánchez se esconde, no explica. Y así, el pasado va y viene, pero no logra describir el futuro, y mucho menos, alcanzarlo. Como dice la Doña Martiniana de este

carromato de actores: “*Cien Años viajando y vagando ¿y pa qué? Ya no sabemos ni quién somos ni a dónde vamos, ni dónde está el bien, ni dónde está el mal*”.



De izquierda a derecha: Gina Tosiani y Mario Clavin. Foto gentileza Grupo Trac. Crédito: Mariano Bossareli.

A la manera pirandelliana, son los mismos personajes los que también buscan a Sánchez para que les revele el secreto. En la escena “Los personajes se presentan” del texto de Scarpellino invocan a su autor:

ROBUSTIANA: (*Tosiendo.*) Cien años buscando a Florencio Sánchez, y lo único que hace es esquivarnos. ¿Sánchez dónde te escondés?

ANICETO: (*Al micrófono de la máquina.*) Sánchez, acá Aniceto. Atento Sánchez. Cambio. (*Espera y ante el silencio.*) Nada.

MISIA DOLORES: (*A Prudencia, que obedece.*) Prendele una velita queré, por ahí se pone güeno y responde. ¡Ay María de los Dolores cómo tengo esta cabeza!

ROBUSTIANA: (*Tosiendo.*) ¡Sánchez! ¡Florencio! ¡Que no me queda cuerda carajo! (*Tose mucho.*)

RUDECINDA: (*A Robustiana.*) Che, princesa de chimango, podés ir a tender la cama si te parece. ¿O esperás que las sirvientas lo hagan? Pronto es mediodía y todo está sucio. ¡Movete Pues!

ROBUSTIANA: (*En la máquina.*) Sánchez contestá, que no queda más cuerda...

ANICETO: Paciencia m'hija, paciencia. (Scarpellino, 2019: p. 7)

### Otro código para Don Zoilo, el “gaucho manso”

Como adelantamos, en el sistema de personajes de *Barranca Sánchez*... Don Zoilo tiene un lugar peculiar: no se desdobra liminalmente en el actor real (Clavin) o el ficcional que supuestamente lo encarna, no integra la compañía errante. Es el personaje de Sánchez y, a la par, cualquier chacarero “real” que ha perdido o le han robado las tierras en la constante transhistórica de concentración explicada por Robustiana. Escribe Scarpellino al respecto:

Existe además otro nivel en los personajes: el del Zoilo. Él no pertenece a la compañía de actores. Es uno de los tantos chacareros de la amplia región pampeana que este trashumar de la compañía de cirqueros va encontrando y usando para contar su historia y con ello “*repetir el Misterio argentino*”. Zoilo no le reclama a Sánchez recursos textuales o escénicos, le reclama que le hayan embargado las tierras, que lo hayan dejado en la calle y que, sobre postre, su propia familia lo trate ahora de “*cuatrero sinvergüenza*”, despojándolo de “*su honor, que es su reliquia*”. Mientras los otros personajes (sean actores/personajes, sean personajes de *Barranca Abajo*) transitan la pampa como en un Misterio, representando como pueden *Barranca Abajo*, llevando en procesión

piadosa la vida, pasión y muerte de Florencio Sánchez, el Zoilo es pura realidad: no conoce a Pablo Podestá, no conoce al tal Sánchez, lo único que sabe es que ya no tiene tierras, ni ovejas ni vacas para amparar a los suyos. Desde el punto de vista de este Zoilo, ajeno a esa teatralidad, el propio Sánchez, Dios creador, es responsable de sus despojos y desgracias.

Resulta fundamental la relectura que *Barranca Sánchez...* practica sobre este personaje. Por su condición trágica (el suicidio final como trágema, variante del tópico del crimen dentro del clan de sangre, según la teoría de Jan Kott, 1974), y por el conflicto social del injusto despojamiento de las tierras, Sánchez borra toda huella de nativismo abuenado y plantea un alejamiento de la gauchesca ingresando en la problematización de un nuevo drama social. La composición de Don Zoilo se vincula con el criollismo, pero en su línea trágica (no melodramática, ni cómica ni dramática, variantes que también se registran en el teatro argentino de la primera década del siglo).<sup>11</sup> Scarpellino reflexiona:

Don Zoilo ya no es un gaucho. Es otra cosa. No está fuera del sistema, como es el caso de Moreira. No es el arquetipo del gaucho de Sarmiento que no puede hacer caso omiso de su lógica bárbara y por ello se niega al “progreso” que le viene a vender el estado liberal moderno. Don Zoilo es un excluido del sistema. Es alguien que intentó pertenecer y fracasó o, mejor dicho, lo fracasaron. Es el paisano pequeño propietario que se ve (aparato judicial, policial y económico mediante) despojado de todas sus riquezas. Intentó ser parte de la lógica liberal capitalista, pero no le alcanzó porque lo que tenía enfrente era demasiado poderoso como para poder siquiera pretender salir hecho. Por eso, cuando en la obra de Sánchez el Zoilo dice:

*¿Sabe lo que debí hacer? ¿Sabe lo que debí hacer? Buscar a los jueces, a los letrados, juntarlos a todos, ladrones, y coserles las tripas a puñaladas, ¡pa escarmiento de bandoleros y salteadores! ¡Eso debí hacer! ¡Eso debí hacer! ¡Coserlos a puñaladas!...*

...lo que está diciendo es: ¡Yo no soy Moreira! Ya no hago eso. Mi mundo es otro. Por eso los Podestá le recriminan a Sánchez el suicidio del Zoilo, porque para la gauchesca el gaucho no se rinde, pelea hasta morir en el tapial. Pero ese gaucho ha desaparecido (incluso para Sánchez nunca existió). Por eso a la clase alta porteña del centenario le es tan fácil festejar al criollismo y a la gauchesca, porque el gaucho, como sujeto problemático, y exótico para la lógica del capitalismo, ya ha desaparecido. Queda el pequeño chacarero y el peón de estancia; el primero reducido a pequeñísimo burgués siempre a punto de perder su *status*, y el segundo a proletario superexplotado. En este sentido, ya no importa si lo que llamamos gaucho tiene sangre india e hispana. Lo que importa es su lugar en la estructura: o es dueño de una porción ínfima de tierra o es peón de la gran propiedad, suerte que les cayó tanto a los criollos como a inmigrantes en la campaña bonaerense.

Esta última reflexión de Scarpellino sobre la causalidad social que tanto afecta a nativos como a inmigrantes aparece reforzada por el “physique du rôle o apariencia física que Mario Clavin le otorga a Don Zoilo, que hace pensar en un colono de origen extranjero o descendiente de inmigrantes. Scarpellino reflexiona la importancia que tuvo, a la hora de armar el elenco, elegir a Clavin por sus saberes de trabajo y cosmovisión de “hombre de campo”, chacarero:

Los “zoilos” de mi zona no se distinguen por su color de piel o de ojos. Se distinguen por “estar corriendo la coneja” día a día. Para el papel de Don Zoilo, a la hora de conformar el elenco sólo pretendía una cosa: Verdad. Con el resto del elenco buscaba forma, estilo. Con el Zoilo verdad. Verdad paisana, verdad pampeana. Quería que al agarrar el rebenque traiga consigo esa sabiduría que da el trabajo.. Que no tenga que investigar, como algo ajeno, la forma de hablar o el modo

---

11 Cerrado el ciclo principal de la gauchesca con *Martín Fierro* en 1879 y el folletín *Juan Moreira* en 1879-1880, el criollismo se intensifica como poética a partir de los años ochenta: plantea una idealización del habitante rural, ya no desde la armonía social abuenada (nativismo), sino desde la representación del conflicto (en su multiplicidad: con el gobierno, con la justicia y la policía, con el poder abusivo de los patrones, con la inmigración, con la naturaleza, etc.). El personaje rural del criollismo, que va asumiendo una carga simbólica vinculada a la identidad territorial y nacional, puede presentarse en diversas intrigas: cómicas, dramáticas, melodramáticas, trágicas. A diferencia de la gauchesca (que fue alegato coetáneo y estuvo vinculada a la acción social sobre la discusión del presente inmediato), el criollismo que prolifera en ámbitos urbanos sirve como elaboración metafórica de múltiples problemas sociales. Véase Dubatti, 2025b.



sentarse en una cabeza de vaca. Quería que fuese capaz de sentir el valor de la tierra que se cultiva, que se trabaja con las propias manos. Necesitaba manos que tengan esa memoria. El rebenque que se usa en escena, por ejemplo, es del mismo actor que hace de Zoilo [Mario Clavin]. La rastra, era de su abuelo. Ojo, que no se confunda, es también un actor, con oficio y años de teatro independiente. Pero por sobre eso (o a la par, o mezclado ahí ¡quién sabe!) está su sabiduría de la tierra, del caballo, de las vaquitas que se mueren en la inundación, del horizonte de la pampa.



**Mario Clavin y la Máquina Sánchez. Foto gentileza Grupo Trac. Crédito: Mariano Bossareli.**

### **Teatro independiente y territorialidad**

Otro de los componentes pregnantes de *Barranca Sánchez*... está en su trabajo territorial, que inscribe las condiciones de su producción en su poética de teatro independiente. Se transforman la precariedad y la falta de recursos con inteligencia y creatividad, y el resultado es una poética de extrema originalidad. El espectáculo tematiza esta cuestión: en la escena “Ordene didascalia” se problematiza todo lo que “no hay” para cumplir con las acotaciones originales de Sánchez y cómo se encuentra el camino óptimo para resolver por sustitución. Dice la actriz que encarna a Ña Martiniana:

¡Las podemos hacer! Seguramente haya maderas y palos por algún lado. Un poco de clavos podemos conseguir, algo de papeles tenemos, podemos hacer engrudo con la harina que queda, pintar con pigmentos de las piedras de la zona y hacer un fondito de cartón pintado... (Scarpe-llino, 2019: p. 5).

Cuando a comienzos de los noventa, gracias a mi tarea crítica en los medios, empecé a ver en Buenos Aires espectáculos teatrales que venían de las provincias, experimenté un deslumbramiento: tomaba contacto con un teatro de nivel internacional, de calidad artística excepcional y alta potencia creativa, que nada tenía que envidiarle al mejor teatro de la metrópolis en la que yo vivía, y que a la par se mostraba muy diferente en sus poéticas, técnicas, imaginarios, formas de actuación respecto del de la ciudad de Buenos Aires. Un teatro “salvaje”, como lo llama el artista-investigador santafesino Jorge Ricci (1986); una dramaturgia y una escena con “voluntad de otredad”, como las califica en su tesis doctoral el tucumano Mauricio Tossi (2023).

Recuerdo mi admiración frente a mis primeras experiencias con el teatro del “interior” (como se le decía entonces): *Actores de provincia*, del Equipo Teatro Llanura (Santa Fe); *Choque de cráneos*, de La Cochera (Córdoba); *Cháneton*, de Río Vivo (Neuquén); *El bumbún*, de Manuel Chiesa (La Rioja)... Estos descubrimientos, hitos en mi historia de joven teatrólogo, me llevaron a cultivar sistemáticamente, a partir de entonces, el conocimiento de la escena de las provincias y a percibir su riqueza y diversidad. Pronto concluí que, en la vastedad de los territorios argentinos, no hay “un” teatro nacional, sino muchos: hay teatros nacionales, teatros argentinos, así en plural (Dubatti, 2012). Hay teatros de la pampa, del río, de la montaña, de la selva, de la meseta, del mar, del hielo... Debemos entender, promover y disfrutar esa multiplicidad, como propone el comparatista Claudio Guillén (1998) respecto de la literatura.

Este mismo impacto me produjo el contacto con *Barranca Sánchez de Florencio Abajo*. Sabía del grupo TRAC de Chivilcoy, pero no había visto antes sus espectáculos. Entre las preguntas que le envié a Scarpellino, le pedí que sintetizara un perfil y una historia de su grupo, y contestó con estas palabras:

El Grupo Teatral TRAC es un teatro independiente de Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires, fundado en 1997, que desde entonces trabaja en forma ininterrumpida. Está integrado por personas de distinta procedencia (varios con formación académica, muchos con amplia trayectoria en el teatro independiente). Desde el 2016 cuenta con sala propia. El grupo Trac se ha propuesto desde sus inicios mantener vivos ciertos valores del teatro independiente: construir desde una identidad colectiva; asumir el compromiso social, político e ideológico del teatro; tender a la innovación estética en nuestro medio; y sobre todo crear desde nuestro territorio, participando de las discusiones estéticas desde nuestra particularidad. En los últimos años TRAC ha puesto en escena obras tanto de autores nacionales como extranjeros, con una fuerte presencia de obras escritas por integrantes del grupo. Sus últimas producciones fueron: *Habemus papam*, *Las aventuras espaciales del mono Juan y Papando estrellas*, las tres de Diego Scarpellino; *La niña que fue Cyrano* de Guillermo Baldo, *En alta mar* Slawomir Mrozek y *Hagamos la Odisea* de Adela Basch. Contamos además con una organización institucional que nos ha permitido crecer sosteniendo hasta cinco elencos simultáneos, la sala principal, sala de ensayos y una biblioteca teatral a disposición de la comunidad. Estamos en una ciudad chica de unos 60 mil habitantes, pero sumamente teatral, que nos permite hacer temporadas largas con cada obra (por ejemplo, *Barranca Sánchez*... lleva poco más de 60 funciones). El grupo además tiene llegada y reconocimiento regional. Desde sus orígenes, hemos construido una red de salas amigas de otras localidades que reciben todos los años nuestros espectáculos. Esto resultó en una dinámica en la que simultáneamente el grupo tiene funciones en la sala y elencos en gira.



Lucía Cantero, Pablo Durán y Lucía Fracchia. Foto gentileza Grupo Trac. Crédito: Mariano Bossareli.

### Referencias bibliográficas

- DUBATTI, JORGE. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos Fundación OSDE, 2012
- DUBATTI, JORGE. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel, 2014.
- DUBATTI, JORGE. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa, 2020a.
- DUBATTI, JORGE. coord. y ed., *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima, Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro", 2020b. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- DUBATTI, JORGE. "Café de lobos (1998), de Jorge Ricci: intratextualidad, políticas de la diferencia y de la revelación". En Aldo Rubén Pricco (comp.) *Un inmenso hombre de teatro: celebración a Jorge Ricci*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2022, pp. 153-168.
- DUBATTI, JORGE. "El acontecimiento teatral y sus literaturas. Discurso de ingreso a la Academia Argentina de Letras". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, (LXXXIII), 2023a, pp. 367-368.
- DUBATTI, JORGE. "Tópica de espectadores: la construcción de un público teatral en Buenos Aires hacia 1901 según *Medio siglo de farándula*, de José J. Podestá", [Sic]. *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, Año XIII, N° 35 (agosto), 2023b, pp. 62-69.
- DUBATTI, JORGE. "Drama moderno, construcción de la tesis y espectador implícito en *Los muertos* (1905) y *Los derechos de la salud* (1907), de Florencio Sánchez". *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, segunda época, N° 22 (enero-junio), 2024, pp. 143-157. [www.academiadebuenasletrasdegranada.org](http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org)
- DUBATTI, JORGE. "Leer como espectador: José J. Podestá, *Sobre las ruinas* de Roberto J. Payró y la encuesta de la revista *Ideas* (1904)", *Actas del XXII Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina. Territorialidades fronterizas y transgenéricas*. Universidad Nacional de Misiones, 2025a.

- DUBATTI, JORGE. “Gauchesca, nativismo, criollismo”. Ficha didáctica del Seminario Historia del Teatro Argentino, Academia Argentina de Letras, 2025b, inédito.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis, 2003.
- GUILLÉN, CLAUDIO. *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona, Tusquets, 1998.
- KOTT, JAN. *The Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*. New York, Vintage Books, 1974.
- PODESTÁ, JOSÉ JUAN. *Medio siglo de farándula. Memorias*. Río de la Plata, 1930. Hay edición facsimilar: Provincia de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Dirección General de Escuelas y Cultura, 1986.
- RICCI, JORGE. *Hacia un teatro salvaje*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Extensión Universitaria, Centro de Publicaciones, Cuadernos de Extensión Universitaria, 6, 1986.
- SÁNCHEZ, FLORENCIO. “El teatro nacional”. En *Obras completas, tomo 1*. Buenos Aires, Schapire, 1968, pp. 168-173.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *Facundo*. Prólogo y notas de Alberto Palcos. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- SCARPELLINO, DIEGO. *Barranca Sánchez de Florencio Abajo*. 2019. Texto dramático inédito.
- SCARPELLINO, DIEGO. “Barranca Sánchez de Florencio Abajo. Algunas ideas”. 2025. Texto inédito.
- TOSSI, MAURICIO (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*, Buenos Aires, Biblos.
- ÜBERSFELD, ANNE. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1993.

## UN FLOJO COMO UNA PLUMA. FLORENCIO SÁNCHEZ, PLUMA Y ESPADA

Andrés Mangone

La Forma: Espacio de Entrenamiento y Gestación de Obras

[andresmangone@gmail.com](mailto:andresmangone@gmail.com)

El 7 de noviembre de 1910, poco antes de cumplir 36 años, murió en la ciudad italiana de Milán “un flojo” llamado Florencio Sánchez, aquejado por la tuberculosis. Vivió poco y mucho. Y todo al mismo tiempo. A Florencio se lo podían llevar puesto todas las corrientes de su época y su territorio. Y se dejó llevar vertiginosamente. Guerra civil, diarios, circo criollo y anarquismo. Todo al mismo tiempo...

Ya como periodista en la ciudad de Minas, ante la sublevación del Partido Blanco contra el gobierno uruguayo de 1897, se unió a las filas de Aparicio Saravia (considerado el último gran caudillo) en la guerra civil. Poco duró y desertó, y fue perseguido y señalado por los de Saravia como un “flojo” — término que, según el propio Florencio Sánchez, era el más denigrante en la cultura de su país. Exiliado en Brasil escribió entonces a sus amigos las *Cartas de un flojo*, en las que expresa su hartazgo por el caudillismo y la extendida cultura de la garra charrúa. Dijo Florencio en un pasaje de la primera carta:

Sean ustedes menos guapos. Tengan más amor a la vida, que concluirán por no despreciar tanto la del prójimo. Sean menos localistas. Ningún pedazo de tierra nos ha parido. Ella entera nos pertenece con su oxígeno y su sol, y es dominio que tienen derecho a usufructuar por igual todos los hombre...

Se pasó al anarquismo, dando en Argentina sus letras al diario *El Sol* (dirigido por Alberto Ghirardo, escritor que antes de formar parte de la Federación Obrera Regional Argentina había participado de la Revolución del Parque con solo 15 años) y al reconocido periódico de combate *La Protesta*. Cuando pudo regresar a Montevideo ingresó sin más al Centro Internacional de Estudios Sociales, principal local anarquista del país, en el que brindó numerosas conferencias y desempeñó el cargo de bibliotecario de la Biblioteca Obrera. Desde allí impulsó el primer diario anarquista uruguayo, *El Trabajo*. Mientras escribió las obras de teatro *Puertas adentro* y *Ladrones y pilletes*, las cuales más adelante conformarían *Canillita* —obra que, al popularizarse, le dio nombre al puesto de trabajo tan reconocido en estas pampas.

En 1901, prófugo de la policía montevideana por su activismo, llegó a Rosario, donde de inmediato se involucró en la huelga de la principal fábrica de la ciudad, la Refinería de Azúcar, formando parte del cuerpo de delegados del comité de huelga. Fundó el periódico *La Época*. Consiguió trabajo en el diario *La República* y luego, en solidaridad con la huelga de gráficos, lo perdió. Escribió entonces la obra *La gente honesta*, en la que se burla del dueño del diario, Schniffer. Logró estrenarla. También Schniffer logró que la policía suspenda las funciones. Y también prohibió por ley la circulación de *La Época*, dado su evidente crecimiento. Y dado también el crecimiento evidente de la figura de Sánchez, “el flojo” recibió una golpiza estatal en plena calle y a la luz del día. Ante los acontecimientos, recaló en Buenos Aires, donde inmediatamente tomó contacto con la Federación Obrera Argentina y se asoció a las huelgas en curso. En 1902, frente a la primera huelga general de nuestra historia, se dicta la Ley de Residencia por la cual la justicia podía expulsar del país a extranjeros que le resultaran peligrosos. El uruguayo entró en peligro de expulsión: el gobierno asaltó y prohibió *La Protesta* (y la protesta). Florencio y otros compañeros lograron mantenerla en forma clandestina.

Entre 1903 y 1909 su protagonismo en el activismo político disminuyó, aunque se mantuvo siempre vinculado a la FOA (desde julio de 1904, en su cuarto congreso, FORA), participando de las numerosas huelgas de la época. Al mismo tiempo, se expandió con fuerza su obra dramática. En 1903, su amigo



Agustín de Vedia, crítico del diario *Tribuna*, le acercó su obra *M'hijo el doctor* a Ezequiel Soria, director de la compañía de Jerónimo Podestá. El 13 de agosto se constituyó en el fenómeno artístico del momento. Al mes siguiente, Sánchez se casó con Catalina Raventos.

El encuentro entre los Podestá y Florencio Sánchez es, para quien escribe, un salto cualitativo hacia la conformación orgánica de una columna vertebral en la historia del teatro rioplatense. El cruce de las poéticas circenses que arrastraban los famosos hermanos Pablo y Jerónimo de su resonante Circo Criollo y la pluma de tendencias clásicas y realistas de Sánchez, con minuciosos desarrollos de personajes en sus drama cotidianos y a la vez profundamente vinculados a sus clases sociales, fueron tallando especialmente nuestros sainetes tan particulares. A medida que avanzó en su dramaturgia, Florencio alcanzó también niveles de estructura y ruptura en una etapa en la que el naturalismo alcanzaba sus sentidos máximos contra los cultos burgueses, provocando inquietantes alteraciones en las identidades distribuidas por la ideología dominante, abriendo sospechas sobre los roles asignados, las condiciones en las relaciones sociales, los valores religiosos y, en definitiva, sobre quienes somos realmente nosotros como pueblo.

En 2019 me tocó dirigir la obra *Trastorno*, versión libre de Pompeyo Audivert de la obra *El pasado* (1906), de Sánchez. Una familia patricia de Buenos Aires guarda un secreto de identidad a punto de desbordarse; las estructuras se resquebrajan y los dominios se ponen en peligro. El pasado familiar, el pasado de nuestra corriente teatral y el puro presente de la escena producen esa suerte de contacto íntimo al que nos disponemos actrices y actores con los materiales que nos cruzamos, y del que particularmente vengo por esta experiencia. A partir de la experiencia de *El pasado*, doy cuenta de que Florencio Sánchez sigue vivo y activo en el presente por su lucha, desde ya, y por el compromiso político con su lenguaje artístico, emancipador de todos los elementos de su entorno en dirección de una composición poéticamente radicalizada. En esta, una pieza posiblemente inconclusa, la crisis de identidad estalla de forma prismática en todas las capas del ser, con total actualidad en su núcleo dramático radiante, despertando el febril deseo de actuación, bajo esta coyuntura pavorosamente decadente. Bajo la influencia de estas coordenadas, estrenamos *Ortopedia Sánchez*, versión libre mía de *Los derechos de la salud*, también con mi dirección. Nuevamente, una familia patronal, en su casa cascarón macabro, lleva adelante una operación de ocultamiento en pos de proteger sus privilegios de clase, aunque la propia naturaleza del cometido se va resquebrajando en las profundidades del sainete, hasta exponer tal vez una operación teatral de la cual parecen ser víctimas los cuerpos implicados.

En 1909, ya consagrado, y luego de la represión a tiros por parte de la policía de Ramón Falcón contra los 30 mil obreros movilizados por la FORA el 1º de mayo —que dejó al menos 8 obreros muertos y más de 100 heridos—, el flojo retomó la dirección de la redacción *La Protesta*, aún prohibida y clandestina. Al año siguiente viajó a Italia. Algunos dicen que engañado por un productor italiano; otros aseguran que derrochaba la sorprendente fortuna que generaban sus obras. Para aquellos, murió solo y sin dinero para volver; para los otros, se enfermó por un período de inconductas.

Para mi gusto, si me lo permiten, su mejor obra es esta que ahora versiono, *Los derechos de la salud*, por densidad, por definiciones, por intensidades. En el tema aparente, la protagonista sufre de tuberculosis, y la familia hace todos sus esfuerzos para que ella no se entere. Tabúes, intereses, mitos y los tísicos como prisma. Es la misma enfermedad que terminó con la vida del joven autor. Ambos mueren antes de la aparición de la vacuna BCG (1921). También a la hora de disponerme a versionarla, los Estados en general trataban de ocultar el alto porcentaje de decesos por Covid-19 por falta de respiradores... como si aún no se hubiesen inventado.

En esta etapa, en la cual las y los teatristas hacemos nuestros esfuerzos por retomar el protagonismo de nuestro arte para devolverle a la escena su encaje fundamental en la actuación por fuera de la

hegemonía de autores e incluso directores, sabemos reconocer las y los artistas que fogonean la teatralidad con sus composiciones. El compañero Florencio Sánchez estaba vivo y activo en la Huelga de Inquilinos de 1907 contra la barbarie habitacional del pueblo trabajador. Su lucha está activa hoy con toda la herencia de nuestra clase que busca su destino, un Guernica, y en todas las tomas, contra los Falcón, los Berni, y sus patrones. Sigue vivo también en nuestra escena, poética ocupa de los cuerpos, los espacios y el tiempo, para la composición liberada.

El compañero está presente con su ejemplo, en nuestras luchas contra la precarización y la pauperización de la actividad teatral, cada vez más a la intemperie y en la absoluta desprotección.

¡Florencio Sánchez presente! ¡Hasta la victoria siempre!

ORTOPEDIA SÁNCHEZ  
INJERTO TEATRAL SANITARIO  
VERSIÓN LIBRE DE LOS DERECHOS DE LA SALUD, DE FLORENCIO SÁNCHEZ

Andrés Mangone  
La Forma: Espacio de Entrenamiento y Gestación de Obras  
[andresmangone@gmail.com](mailto:andresmangone@gmail.com)

*Ortopedia Sánchez* se estrena en el teatro El Grito, de la ciudad de Buenos Aires, en agosto de 2025, con la siguiente ficha artístico-técnica:

LUISA..... La supuesta señora de la casa - VALERIA ROLDÁN  
ROBERTO..... El supuesto marido - DANIEL BEGINO  
RENATA..... La supuesta hermana - ANTONELLA PAIS  
RAMOS..... El supuesto médico - ALEJANDRO BENAVIDES  
CRIADA ..... La chinita mapuche - MARÍA LAURA CALI  
Diseño sonoro: Antonella Pais  
Comunicación: Paula Aguirre  
Asistencia: Mariel Martinez  
Dirección y dramaturgia: Andrés Mangone

*Una cama con trampa y cajón. Un piano, que será ocupado rotativamente para musicalizar las escenas. Objetos ortopédicos que serán utilizados de forma variada y alternada para sostenerse en escena. Un mapa de Argentina con una herida en las Malvinas. Una mesita ratona con dos sillas. Un espejo. Sonidos fabriles. Criada, embarazada, espera sentada tomando whisky. Renata en el piano, tiene un brazo ortopédico. Ramos apoyado en la cama. Se escucha toser a Luisa afuera, entra a duras penas sostenida por Roberto, traen valijas.*

## ESCENA 1

CRIADA: Es usted ronca y seca, unitaria y federal al mismo tiempo, injusta y cruel como la esperanza de quien acuna en brazos a un niño frío y silencioso que ya no crece ni bulle. Yo, la mujer fantasma trotando un pasado en fruto y algarabía, debo llegar solitaria al archipiélago de mi alma como un laurel sin patria, revelando el mal cuidado que sugiere su ternura. He sido amputada de mis dioses, trasladada a este mapa injertado por su milicada con el fin de confiscar los ríos de sudor que recorren la piel de tierra que envuelve mi linaje de negra, hasta las cuencas de mis manos donde mi agüita y sal se solidifican en piedras para la defensa. Si quiere abandonar la tos y acepta su fiebre contra su pretensión europea, pujando la reclutaré en la siesta. Asfixiaré su torso el domingo para exhibirla en su misa, y podremos huir del maleficio impostado en estas pampas por el aljibe de su propio patio señora. Si decide morir en su fábrica, sin romper lo costra de la muñeca de madre enfermiza que le fuera asignada, para las...

LUISA: (*Interrumpe de mala manera.*) Está bien chinita, está bien. Estamos recién llegados de los cerros. Luego me contarás el resto, ahora... ¡Ahora tomatelás, tomatelás!

RENATA: Oh, pobrecita, no la trates así. (*Sale Criada llorando, en adelante ya no estará embarazada.*) Le hacés sentir que te interesa y luego la despreciás a la pobre negrita desgraciada.

LUISA: ¡Lo que me interesa es ver a mis hijos!

RENATA: Se fueron ya a tomar aire.

LUISA: Esas criaturas viven en la calle.

RENATA: Vivimos en una época en que la mayoría de nuestras criaturas viven en la calle...



LUISA: Nunca los tengo a mi lado. Parece que lo hicieran deliberadamente. ¿Qué me mirás? Si tenés algo que decir, decilo... Vos sabés algo que yo no sé, ¿no es cierto? Ya no recuerdo cuándo fue la última vez que estuve con mis hijos... Aislarlos, aislarlos de mí...

RENATA: ¡Virgen María!... ¡Y lo pensás!... Antes sí, cuando estabas enferma, los médicos aconsejaron que los alejáramos un poco para evitarte molestias. Pero hoy que estás tan bien, tan repuesta, ¿qué necesidad habría? Es sólo que salen seguido...

LUISA: Aislarlos de mí.

RENATA: Demasiado seguido. Pero es por el bien de ellos. Las criaturas son un poco débiles y necesitan tomar aire, mucho aire, como dice el doctor Ramos, tenemos que estar atentos al aire, a los cambios de temperatura del aire...

*Roberto y Ramos detienen a Renata.*

LUISA: *(Para sí)* Todavía no dijo ese texto, hija de puta... *(Pausa larga. Luisa recorre el escenario buscando señales. Los demás la observan preocupados.)* En adelante, los chicos saldrán conmigo.

RENATA: Eso me parece muy bien pensado, salvo que...

LUISA: *(Brusca.)* ¿Qué? ¿Salvo qué?

RENATA: Como ya empiezan los fríos, quién sabe si te conviene hacer muchas excursiones, hermanita.

LUISA: También necesito mucho aire.

RENATA: No este aire de la ciudad.

LUISA: ¡Mucho aire!... ¡Estoy en una atmósfera de invernadero!

*Abre el telón de fondo, descubre un maniquí parecido a ella.*

RENATA: El relente de la tarde es muy malo, Luisa. *(Cierra todo, con ayuda de Roberto y Ramos.)* Salí de esa ventana. ¡No seas imprudente! ¡Salí de acá!

LUISA: Mirame bien, mirame a los ojos. Vos también sabés la verdad: ¡decila!

RENATA: ¿Qué verdad querés que te diga? ¿Cuál verdad, eh? ¿Cuál de todas las verdades querés saber?

LUISA: La verdad de mi salud.

RENATA: La única verdad es la realidad...

LUISA: Evidentemente eso es mentira...

*Señala el brazo ortopédico.*

RENATA: ¡Qué locura tenés en la cabeza!

LUISA: Yo estoy tísica.

RENATA: *(Angustiada.)* ¡Dios Santo!

LUISA: *(Toma a Renata de la mano ortopédica.)* Te han hecho entrar en el complot sin contar con que en tu alma sencilla no cabe el disimulo. Y sin contar con que vos en ningún caso estarías contra mí.

RENATA: ¡Claro que no!

LUISA: Está claro que un espíritu práctico, avezado y fuerte, los lleva a obrar en complicidad a mi alrededor. *(Se queda con el brazo ortopédico.)* Permanentemente escenas, sin cesar, actuaciones para la supervivencia, puro teatro, un gigantesco complot. Luisa está condenada: está tísica dicen para sí entre bambalinas, su mal es incurable y lo que es peor, contagioso. *(Renata recupera su brazo.)* Y entonces, todos

quieren actuar, quién no quisiera actuar en el borde de estas circunstancias apocalípticas. Y ya que no podemos salvarla, dicen, hay que salvar a los niños, y con la excusa de los niños, salvarse todos.

*Luisa descubre que Renata y Roberto se estaban besando. Se sueltan y tratan de disimular. Pausa.*

RENATA: Te juro...

LUISA: No jures nada. Sé que he perdido todos los derechos de la vida. Que no puedo ser madre, ni esposa, ni amiga... Me separan de mis hijos para que no los envenene con mis besos...

RAMOS: Está siendo injusta y cruel con nosotros, señora, y consigo misma también. Un hombre como yo, fraguado en la ciencia, en la más rigurosa de las ciencias, no podría prestarme a ningún complot. A ninguna malversación de la verdad. No podría hacerlo.

LUISA: Jajajajaja, por favoor...

*Ramos llora.*

ROBERTO: Disculpela, doctor...

RAMOS: Estamos acostumbrados. Los hechos, nada más que los hechos.

ROBERTO: Por supuesto. Una bronquitis mi amor, que se cura con un poco paciencia y cuidados.

LUISA: (*Esperanzada.*) ¿No me engañan?

TODOS: Nnnnoooooooooo...

LUISA: (*A Roberto.*) Juralo.

*Ramos vuelve al piano. Renata huye. Roberto saca un revolver y le apunta a Luisa.*

ROBERTO: ¿Cómo juralo?

LUISA: Sí, juralo. Juralo por Dios.

ROBERTO: ¡Dios! ¿Dijiste Dios?

LUISA: Sí, ¿qué pasa?

ROBERTO: ¿Pero cómo vas a mencionar a Dios delante del Doctor?

RAMOS: Por mí no se preocupen, estamos acostumbrados, acostumbrados a estos hechos, los hechos, acostumbrados nada más...

ROBERTO: No, pero usted tiene que saber lo difícil que es vivir así doctor Ramos Moore, con una mujer condicionada por la fiebre, con una persona que delira al punto de no controlar sus expresiones.

RAMOS: No tenga dudas de que lo comprendo.

ROBERTO: Lo bien que me hace saber al menos eso. Uno llega a sentir que no termina más, que toda esta escena es una anécdota intrascendente pero infinita. Eso es lo más desesperante. Nombrar a Dios... por el amor de Dios...

*Se dispara y cae muerto en la cama.*

LUISA: (*Va hacia Roberto.*) Roberto...

RAMOS: ¿Y las consultas? ¿Quién me va pagar las consultas?

RENATA: (*En el piano.*) Dios no es más que una perplejidad... Una perplejidad de las estrellas...

ROBERTO: (*Revive.*) ¿Entonces vas a querer que te lo jure?

LUISA: La verdad que sos un pelotudo.

ROBERTO: (*Llora.*) ¿Por qué, por qué nos tratás así, por qué...?

*Enrarecimiento. Luisa intenta besar a Roberto.*

RAMOS: Tenemos que estar atentos al aire... a los cambios de temperatura del aire... el aire es la única conciencia auténtica... eso es el aire... Y la música... un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro... un medio propagador y un sistema receptor...

## ESCENA 2

*Luisa cae al piso, queda sola en proscenio.*

LUISA: Todos en esta casa, disimulan, lo sé. No me permiten acercarme a mis hijos, prueba de que aún mi enfermedad no está completamente curada, está ahí cada vez que respiro. (*Respira.*) Pero las sospechas son cada vez más fuertes. Por una parte, llevarme a la estancia familiar para respirar el aire de campo, bosque y laguna, y alejarme de los niños, y por otra parte, mantenerme en esta escena industrial-urbano-familiar que afirma con su calce representativo nuestra condición de clase. Lejos de mis hijos, o cerca de mis hijos, esa es la cuestión, mi único dilema, ser o no ser, las fuerzas de las entrañas antagónicas de maternidad y sacrificio, o los impulsos más básicos de supervivencia. Yo, deseaba mi estancia en la estancia familiar, realmente la deseaba, tenía mucha fe en el aire de Lobos...

ROBERTO: (*En off.*) ¡En Lobos mataron a Moreira!

## ESCENA 3

RENATA: Otra vez los cortes...

LUISA: Cortes de luz, cortes de rutas... Moreira es un folletín... nuestra piedra de toque...

RENATA: Parece que estuvieras resentida... Apuesto a que hay confidencia en puerta. Habla mujer. Desahoga tus penas. ¿Qué te ha hecho tu marido? Ese monstruo de infidelidad...

LUISA: No pensé hacer ningún reproche.

RENATA: Confía en mí. Cuenta muchacha.

LUISA: Y en último caso el tono que adoptas no es el más apropiado para provocar confidencias.

RENATA: Perdoname. Como te conozco muy bien y conozco igualmente a tu esposo, no pude colocarme en situación de tragedia.

LUISA: Pues como te habrás dado cuenta, con vos nada ocurre. Ni tragedia, ni sainete. Nada...

RENATA: (*Con extrañeza.*) ¡Oh!... ¿Qué tienes, Luisa?... ¿Por qué me tratás así? No creo merecer tanta acritud por poner un poco de mi buen humor en mi empeño de desvanecer, quién sabe qué cavilosasidades tuyas.

LUISA: ¡Oh, cuánta solemnidad!... "Cavilosasidades tuyas"... ¡Estúpida!

RENATA: (*Ofendida.*) ¡Luisa!

LUISA: (*A público.*) Por momentos me habla de "tú", y en otros me habla de "vos"...

RENATA: Luisa...

LUISA: Siempre me negás el derecho a tener una complicación en mi vida...

*Va al piano.*

RENATA: ¿El derecho?...

LUISA: La posibilidad, si te resulta más fácil... Estúpida.

RENATA: Luisa... tenés un marido que te adora, un par de chicos que son una gloria y el amor de una hermana modelo... Nadie mejor resguardada de las tormentas de la vida.

LUISA: No hay puerto seguro para todos los vientos.

RENATA: Está claro, si hemos de ir a los extremos...

RENATA Y LUISA: Si hemos de pensar en las fatalidades irremediables de la existencia.

LUISA: ¿Y por qué no descontarlas del haber de nuestra dicha?...

RENATA: ¿“Descontarlas de nuestro haber”? Evidentemente no podríamos. Ese no es nuestro papel en esta historia, no está en nuestra naturaleza, y frente a eso no hay remedio. No tenemos cura. La felicidad... la salud... nuestras defensas... en definitiva, nuestra dicha... depende de ese haber... amamos nuestra enfermedad, y toda nuestra existencia en este antro difuso que nos cala hasta el núcleo... y nos sumerge sin piedad, sin miramientos, en la sangre corrosiva de nuestros intereses de clase...

*Crisis de la escena. Ríe Criada en off. Entra Criada llevando en silla de ruedas a Roberto, quien tiene piernas ortopédicas.*

RAMOS: El capitaaaaal... el capitaaaaaaaaalllllll...

ROBERTO: Dios mío... no, Dios, por favor... mis piernas... mis piernas... la casa... la fábricaaaa...

*Luisa toma las piernas ortopédicas de Roberto.*

LUISA: Ficción, ficción. La ficción. La asquerosa excitación general por la ficción.

*Luisa sube a la cama y se comporta como un animal enjaulado.*

RAMOS: Buenos días señora Luisa.

LUISA: Me hace más daño la caritativa ficción de ustedes, que el mismo mal que me roba la vida.

RAMOS: Voy a tomar algunos parámetros para el seguimiento de su evolución.

LUISA: Evolución...

RAMOS: ¿Cuántos dedos ve?

LUISA: Desde hace años mis sentidos y mis facultades están en bancarrota.

ROBERTO: Tranquila mi vida, ya pasó la crisis.

LUISA: Tu vida está terminando infeliz.

ROBERTO: No seamos pesimistas, son sólo ciclos necesarios para destruir lo viejo, en pos de un nuevo florecimiento. ¿No es cierto, doctor?

RAMOS: Ese es el régimen indicado.

LUISA: Lo cierto es que he perdido la ponderación de las cosas y de los hechos. Ni veo, ni oigo, ni palpo, ni presiento, ni discierno. Nada. ¿Cómo se puede actuar así?

ROBERTO: (*Gozoso*.) Esto lo escribió un anarquista...

RENATA: ¡Es un delirio!

LUISA: Es la realidad. La realidad cruel de mi dolencia. Y si ella no bastara para convencerme de que estoy irremisiblemente condenada, ahí están ustedes: mi marido, mi hermana, Ramos... todos son extraños.

ROBERTO: ¿Nosotros?

LUISA: Ustedes. Se les lee en los rostros la sentencia. Tu optimismo de hoy es una mediocre simulación caritativa. ¿Cuál fue nuestro último beso, Roberto? A ver, decime cuándo fue nuestro último beso. ¿Cuánto tiempo hace que me das vuelta la cara para evitar que mi efusión cariñosa te inocule los gérmenes del mal terrible? ¿Eh? ¿A dónde van tus besos, Roberto?

ROBERTO: Tranquila, mí amor...

LUISA: Aaaaah, mi hermana... también tengo aquí una hermana... un caso estupendo de fatalismo y resignación. Y luego, un médico, la profilaxis, la higiene. Un trabajo de arañas, sutil, sutilísimo. -

RENATA: (*Con vehemencia.*) Estás viendo fantasmas, mujer...

*Se oye a Criada cantar en mapuche. Todos se tapan los oídos y huyen, menos Luisa.*

LUISA: ¡Chinita! ¡Chinita, vení! ¡Vení rápido! Vení, hija de puta, vení. (*Llora, entra Criada en silla de ruedas.*) Viniste. Sabes que todavía recuerdo cuando te encontramos a vos, en la zanja de Alsina. Apenas respirabas. Al principio, los sobresaltos, los raptos de regreso a la pampa húmeda. Y la tarea minuciosa de injertar en tu alma las condiciones para este fiel animal doméstico que gira en torno mío, azorado, con el presentimiento de la catástrofe inminente, gruñendo en todas direcciones... Veni, ayudame, quiero descansar.

*Luisa se duerme sobre Criada en la silla de ruedas. Entran todos corriendo y se acercan.*

CRIADA: Se desmayó.

RENATA: Sabe todo...

ROBERTO: Desconfía, que no es lo mismo.

RAMOS: Exacto. Sospecha, pero no está convencida. Esa insistencia en que le digamos la verdad, revela su incertidumbre.

RENATA: Sí. Pero la asaltan con frecuencia estas crisis nerviosas.

ROBERTO: Nos tiene angustiados a todos con sus interrogatorios y sus reproches.

RENATA: A mí me impresionó tanto, que estuve a punto de confesárselo todo.

ROBERTO: ¡No!

RAMOS: ¡Cuidado!

ROBERTO: Si revelamos el secreto, la matamos.

RAMOS: Nuestra negativa es el último asidero de sus esperanzas...

RENATA: Yo no aguanto más. No aguanto más estar acá...

*Luisa se despierta.*

ROBERTO: Disimulá... (*A Criada.*) Vos, poné a los nenes. (*Criada enciende sonido de niños jugando.*) Pero qué bien están los chicos. ¿Vienen del paseo?

RAMOS: Que bien se los escucha.

LUISA: ¡Pololo!... ¡Nena!... ¡Oh, mis hijitos! ¡Mis criaturas queridas!... Son tan malos que prefieren irse de paseo en vez de estar con su mamá... (*Se detiene el sonido.*) ¿Qué pasa? ¿A dónde fueron ahora?

ROBERTO: Al patio.

*Vuelve sonido de chicos.*

LUISA: ¿Pero no se me acercan para nada...?

*Sale sonido de chicos. Salen Renata, Ramos y Criada.*

ROBERTO: Es que enseguida los atacás con tus reproches, Luisa...

LUISA: Mis reproches son justamente porque no los veo nunca, es al revés...

ROBERTO: Son chicos, chicos son...

LUISA: ¿Qué estuvo primero? ¿El huevo o la gallina?

ROBERTO: Ya no importa cómo empezaron las cosas.

LUISA: ¿Las cosas? ¿Qué cosas?

ROBERTO: El asunto.

LUISA: ¿Qué asunto? ¿De qué asunto hablás? A ver, decime, decime vos, qué está primero, ¿el huevo o la gallina?

ROBERTO: Eso nunca se supo al final...

LUISA: ¿Final? ¿Ahora hablás de un final? ¿Te das cuenta que se te sale por los poros que acá habrá un final?

ROBERTO: Es una forma de decir, Luisa.

LUISA: ¿"Una forma de decir, Luisa"? ¿Cuántas formas de decir "Luisa" hay, eh? O sea que vos sabés de muchas formas de decir "Luisa". Quiere decir que sos actor. Vos sos actor, hijo de puta, sos actor, actor, actor sos, sos actor... (*Le apunta con un arma.*) A ver, actuá.

*Le dispara tres veces.*

ROBERTO: ¡Ay, me duele, me duele...!

LUISA: Entonces decime de qué asunto hablás cuando hablás de un asunto. Me voy al patio.

*Sale.*

ROBERTO: (*Se levanta como si nada.*) Los chicos están jugando al gran bonete con Renata...

*Entra Luisa a toda velocidad y va a la cama. Renata a toda velocidad al piano. Ramos, con Criada de asistente, inicia una cirugía sobre el cuerpo de Luisa hasta extirparle un bicho espantoso. La situación es sanguiñaria durante el parlamento de Luisa.*

#### **ESCENA 4**

LUISA: Al fin de cuentas, todo en este mundo depende de la respiración, este mundo, un aparato respiratorio. En este mundo, en mi supuesta vida de Luisa, a menudo, me he salvado por dejar de escuchar a los médicos de la noche a la mañana, y probablemente, no estaría ya viva en mi vida de Luisa si, en el instante decisivo, no hubiera dejado siempre de escuchar a los médicos. Al principio sí, aplicación del método. Al principio, los médicos son importantes, cuando resulta, efectivamente, que es necesaria una asistencia médica inmediata, la aplicación del arte médico sólo lo salva a uno cuando, como en mi caso, se declara de pronto y, con el mayor espanto por mi parte, una enfermedad, como pronto se vio, peligrosa, incluso peligrosa y amenazadora para mi vida, una, así llamada, enfermedad mortal.

*Luisa muere.*

RAMOS: Las cero horas en todo el territorio nacional.

*Roberto llora de una forma muy extraña y prolongada, mientras deambula por el espacio. Al rato, Luisa se sienta, los demás no dan cuenta de su resucitación en principio. Luego, mientras continua el parlamento, envuelven el cuerpo con una bandera argentina muy desgastada, el cuerpo de Luisa se irá hundiendo en la trampa de la cama.*

LUISA: Despertarme de pronto en medio de la noche con fiebre alta y permanecer así varios días seguidos sola, sin conocimiento, hubiera podido conducir fácilmente a una muerte rápida, pero me descubrieron y me llevaron al hospital y los médicos, en poquísimo tiempo, me bajaron la fiebre, pero fue sin embargo un proceso de semanas y doloroso y, al principio, no se podía pensar en la curación sino sólo en calmar los dolores, en resistir esta enfermedad peligrosa. Actuar... actuar no en la curación, sino en la resistencia al dolor... infusiones, inyecciones, todos los remedios imaginables, naturales y químicos, aplicados contra la enfermedad, auto-aplicación de todos los remedios imaginables, y luego, sin embargo, súbitamente, aunque la enfermedad, sin embargo, seguía estando ahí, la decisión de salir del hospital, bajo mi propia responsabilidad, porque los médicos no asumían la responsabilidad, enfrentarse con los médicos, marcharse sencillamente e ir tan rápido como fuera posible a nuestra estancia de Lobos...

ROBERTO: *(Con medio cuerpo y de cabeza en la trampa.)* ¡En Lobos nació Perón!

*Apagón*

## ESCENA 5

*El maniquí parado en el centro de la escena.*

RAMOS: Buenos días señora Luisa, Roberto, a quien encontré en la puerta de calle, me daba las más optimistas impresiones, y usted señora, las confirma plenamente.

LUISA: *(Off, dentro del cajón de la cama.)* Entonces se vuelve extraño que lo haya llamado...

RAMOS: Ah, es que...

LUISA: Después de todo, usted es el médico, ¿o no?

ROBERTO: Olvidas que bien he podido tener necesidad de ver al amigo, y no al profesional.

LUISA: Bien. Conformes entonces. Advierto a ustedes que teníamos programa hecho con Albertina.

RAMOS: ¿Albertina? ¿Quién es Albertina?

ROBERTO: Un personaje del texto original.

RAMOS: Imposible volver a eso.

ROBERTO: *(Muy violento, toma a Ramos y lo sienta.)* Tranquilícese, tranquilícese... *(Dulce.)* ¿Quiere tomar una taza de té?

RAMOS: Preferiría cobrar mis honorarios.

ROBERTO: *(Interrumpe autoritario.)* Chinita, traele un té.

ROBERTO: Tengo una historia muy curiosa que contarle. *(Criada derrama el té sobre Ramos, quien sufre las quemaduras. Roberto como si nada. Durante el monólogo, Luisa entra y se lleva violentamente el maniquí.)* Usted no ignora que la situación económica del país es bastante precaria desde algún tiempo a esta parte. En los cerros lo pasábamos muy bien, únicos pensionistas de una de las tantas familias que no tienen miedo del contagio, porque están contaminadas y sacan doble provecho de su mal y del mal del

prójimo. Aquello era por todo concepto lo más conveniente... Pero, como le escribí, en la imaginación de Luisa empezó a trabajar el miedo y la desconfianza. El espectáculo de aquella población doliente. ¡La tos! Todos tosen, creo que allí hasta los sanos tosen por sugestión. En la villa, en los hoteles, en los sanatorios, en los paseos, donde quiera que uno va, lo acompaña la lúgubre desafinación de esa orquesta de escuálidos músicos exasperados, que sudan la voluntad de arrancar un poco de armonía a sus desvencijados instrumentos, sin conseguir otra cosa que un monótono jadear de fuelles rotos... (*Renata toca "Para Elisa"*.) "Para Elisa", "Para Elisa", "Para Elisa"... (*Renata deja de tocar y se ríe.*) "Para Luisa"... (*Vuelve Luisa, envuelta en la bandera argentina, y se acuesta.*) Aquello se convirtió en una dolorosa obsesión, y una noche en que no nos dejó dormir el carraspear desesperante de un tísico, me expresó su resolución de huir de aquel antro. Todo mi empeño en disuadirla se estrelló contra su voluntad firme y casi amenazadora. La vida se ha vuelto muy cara en este país. Había además que hacer una renovación del equipo y ponerse en actitud de no desentonar en aquel ambiente refinado y aristocrático. Y patatín y patatán. En resumen, una intimación de desalojo en regla. Bastará con que le diga que yo mismo más de una vez, dejando trabajar un poco la mente, he sentido que la angustia y el espanto me oprimían un poco la mente, he sentido que la angustia y el espanto me oprimían un poco la mente, he sentido que la angustia y el espanto me oprimían un poco la mente, he sentido que la angustia y el espanto me oprimían un poco la mente...

RAMOS: Mire Roberto, mi letra fluye sin inconvenientes, esta vez no va a engañarme con un fallo mecánico para posponer la deuda...

RENATA: (*Apuntando con un arma.*) ¿Qué deuda, pirata hijo de puta?

RAMOS: Tranquilos, amigos.

*En inglés.*

RENATA: No relativice doctor...

*Renata le dispara a Ramos. Apagón.*

## ESCENA 6

*Roberto iluminado por una linterna desde adentro.*

ROBERTO: Señor, señor Florencio, soy yo, Roberto. ¿Me escucha? Roberto, siempre Roberto soy, el marido de Luisa... ¿Me escucha? (*Tiempo.*) No se preocupe, yo entiendo su silencio, su distancia con todo lo que ha engendrado. El valor de asumir el desprecio de los seres más queridos para proteger su talento. No somos más que miedo al ridículo. Miedo, nada más que miedo, y reducción de las cosas a la nada. Yo, no me recuerdo a mí mismo en una vida anterior a este personaje, sólo alcanzo a percibir en mi sueño partido en dos, una espantosa resignación frente a una decisión hamletiana, tan íntima como ajena, de hundir en agua helada todo lo que en mí había de alegre fertilidad. Los actores no sospechan nada, la fiebre de Luisa se reduce a escenas repetidas dentro de nuestra anécdota pantalla. Su intervención quirúrgica para instalar un médico entre los protagonistas, fue un gran acierto de su parte, como todas sus decisiones señor. Gracias a usted, Ortopedia Sánchez crece y se expande como una máquina literaria que acierta sus reflejos infieles como un espejo apoyado contra la noche del derrumbe. Cada uno en su papel, hacemos que nos queremos por el bien de la empresa, de esa forma apuntalamos la parte orgánica, ¿me entiende? Como usted nos enseñó señor Florencio. En una época en la que



impera la total falta de compromisos y el relajo espiritual, nuestro amor es un teatro desesperado injerto en la vertiente de sombras...

*Criada con pipa y boina entra en la luz y se descubre que era ella quien iluminaba, Roberto se asusta. Ramos avanza con el mapa hacia prosenio.*

CRIADA: Viene el monólogo del médico.

ROBERTO: Dale, Ramos, dale con ritmo riguroso y adherencia militante, eh, la duda es un parásito que debilita la salud de nuestros productos. Debemos evitar fracturas en el acabado. Dale, ponete las pilas, ¿o te creés Ramos Mejía vos? Hay que laburar acá, hay como 20 Ramos más esperando afuera...

RAMOS: En este mapa se esparcen tres grandes zonas del pensamiento sanitario sobre la estructura nacional ósea: examen aimara guaraní, diagnóstico pampa, y tratamiento patagónico, ofreciendo criterios para la clasificación de la injuria permanente. Norte de infecciones mentales y fracturas abiertas que se tratan con peces, pomadas y compresas de vino en vendajes apretados. Llanura de la destrucción del suelo a causa de la penetración huinca y sus pies planos, sur de los secuestros áridos y la reparación en la osteomielitis múltiple, en ocasiones compelida la medicina al desarraigo o el sacrificio del perro rabioso. Somos una infección señora, una tuberculosis.

LUISA: *(En la silla de ruedas.)* Desde Hipócrates, su medicina es puro estancamiento...

ROBERTO: *(En la cama.)* No le hables así al doctor...

LUISA: ¿Quién puede creer que este personaje es el doctor?

ROBERTO: ¡Yo le creo! Para mí es absolutamente creíble... Por favor, doctor, continúe...

RAMOS: Gracias, Roberto, “lo bien que me hace como actor saber al menos eso. Uno llega a sentir que esto no termina más, que toda esta escena es una anécdota intrascendente pero infinita. Eso es lo más desesperante”.

CRIADA: *(Aparece por sobre el mapa, en la cama con Roberto.)* Eso ya se dijo.

LUISA: O son mentirosos, o son estúpidos...

ROBERTO: O las dos cosas...

*Ramos y Roberto se ríen.*

LUISA: Sólo máscaras momentáneas...

*Luisa ríe. Todos congelan mirando a Luisa, quien lentamente se debilita por la tos y se sienta a leer el manuscrito.*

ROBERTO: *(A Ramos, mientras es ultrajado por Criada.)* Nos tiene acosados para que le digamos la verdad. Y para colmo, ayer, la sorprendí leyendo un viejo documento inconcluso, que andaba por ahí perdido entre papeles inservibles, y titulado “Los derechos de la salud”.

CRIADA: En ese trabajo estudiaba la situación moral de una enferma incurable —atacada de tuberculosis— que descubre que su esposo le es infiel y acaba por encontrar lógica su conducta, justificándola en que no siendo apta para llenar las funciones de la vida, no se considera con derechos para encadenar a los sanos a su destino malogrado.

LUISA: Lo has dejado a propósito para que lo lea. Negame ahora que estoy tísica.

TODOS: ¡Apagón!

*Apagón*

## ESCENA 7

*La cama está en el centro del espacio. Luisa sola. Aparece por la trampa de la cama la valija de Ramos.*

RAMOS: Señora Luisa...

LUISA: Estoy mejor. Me siento mucho mejor. Tengo hambre.

RAMOS: Eso es bueno. El hambre es la causa de las grandes consecuencias de la historia. La fuente olvidada de las grandes actuaciones.

LUISA: (*Emerge de la trampa una bandeja con una pata de pollo.*) Oh, carne. (*Quiere morder, no puede, tira la pata de pollo.*) Es de cartón, cartón pintado. La casa es un cascarón macabro. Miedo, nada más que miedo. Un escenario de tablas fracturadas, telones deshilachados por toda la fábrica. La casa es la fábrica.

RENATA: (*Aparece embarazada por la trampa.*) ¡Estoy embarazada! Un injerto de hierro frío en la familia, preñada con la ganzúa del mal como llave de las murallas interiores del caserón...

LUISA: Callate, infeliz...

RENATA: Recibo interrogatorios y reproches como insectos prisioneros que me raspan las entrañas hasta la verdad revelada.

LUISA: Sos una infeliz...

RENATA: Ahora, unas antenas impostadas marean mi espíritu de mármol...

LUISA: Amás la infelicidad...

RAMOS: (*Sube por la trampa y le pone lágrimas a Renata.*) Bueno, técnicamente, hay placer en el displacer...

RENATA: Estoy llorando en el interior del sueño de una vaca.

*Se para en la cama.*

LUISA: Tu infelicidad, y la infelicidad de todos...

RAMOS: Y esa es su felicidad... su goce, comprende... La paradoja humana...

LUISA: La idiota de mi hermana...

RENATA: Yo, Renata, aparento este aquí y ahora fuera de mi mí... de mi mí... de mi yo, mi mí...

RAMOS: Mire, Renata, mi letra fluye correctamente...

RENATA: Yo mi mí, mi... yo... yo... mí... ¡Odio esta letra, odio esta escena!

LUISA: (*Tosiendo.*) Doctor, detenga este absceso de una buena vez...

RAMOS: ¿El suyo de tos seca, o el de su hermana de tos convulsa?

*Ríe.*

RENATA: (*Ríe, comienza a sacarse la bandera argentina de entre las piernas.*) Yo no tengo tos...

LUISA: (*A Ramos.*) Mi hermana está ahí parada esperando mi muerte...

RAMOS: Coincido en el diagnóstico...

RENATA: Mi hermana está condenada a sus naipes agónicos en este final de partida...

RAMOS: Coincido en el diagnóstico...

LUISA: *Los derechos de la salud*, qué *Final de partida*, bruta, ignorante...

RENATA: Morite, tísica.

LUISA: Ese embarazo es mío.

RENATA: Morite, tísica.

LUISA: Algo mío y no mío destronado del mundo.

RENATA: Que te mueras...

ROBERTO: (*Aparece sólo su cabeza por la trampa, y con el brazo ortopédico.*) ¡Silencio! Luisa no está tísica, es una bronquitis, nada más. ¿No es cierto, doctor?

RAMOS: Bronquitis...

ROBERTO: Una bronquitis pasajera...

RAMOS: Pasajera...

LUISA: ¡Usted no es médico, lo sé!

ROBERTO: Pero mi amor, ¿qué decís?

LUISA: “Mi amor”, sos un actor de cuarta...

ROBERTO: Disculpela, doctor Ramos, seguramente le subió la fiebre. Mi mujer es de delirar con 37 y medio...

RAMOS: No me extraña, vivimos en una época en la que deliramos con suma facilidad.

RENATA: (*Salta de la cama y cae con la bandera cubriendo todo su cuerpo.*) Voy al patio, a ver a los chicos...

LUISA: No te acerques a mis hijos porque te voy a matar...

RENATA: “Mis hijos”, jajajaja...

*Todos ríen a carcajadas. Cambio general, luego irán disimulando la risa, Luisa queda en prosenio, en el centro, de espaldas al público.*

LUISA: ¿De qué te reís, eh? ¿De qué se ríe? Contesten, ¿por qué le causa gracia el texto “mis hijos”, eh? Respondan... ¿No tienen letra para responder esto? ¿O se olvidaron otra vez la letra? Memorizan solamente sus monólogos, eso es lo que hacen. Una gigantesca trama de intereses personales, eso somos. Si fuera por ustedes esta escena se va a la mierda, soy yo la que pone el cuerpo al eje dramático central de la supuesta bronquitis, para que ustedes sólo hagan silencio sobre la tuberculosis que me está matando, y así manejar el bordereaux a favor de la continuidad de este régimen de privilegios, ¿no es cierto? Contesten traidores, ¿no es verdad lo que digo? Vos, chinita, que sos lo único palpable que me queda, ¿cuál es la verdad, qué tengo yo eh, tengo bronquitis? (*Criada se acerca y da respuestas en mapuche.*) Te pregunto si tengo bronquitis... Contestame qué tengo... ¿Tengo un papel en una escena, o realmente estoy enferma? ¿Eh? Contestame en porteño...

CRIADA: Nos caemos a pedazos...

LUISA: ¡Contestame si tengo hijos, india de mierda!

ROBERTO: Luisa, por favor, calmate.

LUISA: ¿Por qué a veces estás embarazada?

ROBERTO: No podés seguir así.

LUISA: ¿Son reales mis hijos?

ROBERTO: Así no se puede seguir, doctor Ramos Moore, por favor, disculpe la situación, le pido por favor que haga algo para que Luisa se relaje y pueda seguir actuando en condiciones técnicas más propicias.

RENATA: (*Lee un diario.*) Oh, oh, oh...

LUISA: ¿Y ahora qué?

ROBERTO: Es que... Oh, oh...

LUISA: ¿Qué pasa?

ROBERTO: ¡Imagínense ustedes, emoción!

RENATA: Contá, contá...

ROBERTO: ¡Oh, si no es posible! Doctor Ramos...

LUISA: Contá de una vez...  
 ROBERTO: Alegría, alegría al leer la noticia...  
 LUISA: Te pido por el amor de Dios que cuentes...  
 RENATA: Dejame a mí...  
 ROBERTO: No, alegría...  
 LUISA: ¿Pero qué es?  
 ROBERTO: “Chocolate...”  
 LUISA Y RENATA: ¿“Chocolate”?  
 ROBERTO: “Chocolate por la noticia”, jajajaja...  
 LUISA: Mirá, Roberto, hablá porque te juro que...  
 ROBERTO: Chocolate y alegría...  
 RENATA: (*Apunta con un arma.*) Hablá o te mato...  
 RENATA: Pero, leé fuerte, hombre de Dios.  
 ROBERTO: “Dios”, jajajaja... La más sensacional de las noticias...  
 LUISA: Leé, hijo de puta, leé...  
 ROBERTO: Mirá, mirá... Tiene títulos gordos, jajajaja...  
 LUISA: Sos un torturador, Roberto, deberían investigar el origen de tu fortuna...  
 ROBERTO: El suero... el suero...  
 LUISA: Aaah, no te digo, enseguida el suero, torturador...  
 ROBERTO: El suero que estábamos esperando...  
 LUISA: ¿De qué suero hablás?  
 RENATA: El pueblo quiere saber de qué se trata...  
 ROBERTO: ¡Al pueblo me lo paso por el quinto forro de las pelotas! (*Silencio. Leyendo.*) El suero contra la tuberculosis. Sensacional descubrimiento. ¿Qué me dice, Doctor?  
 RAMOS: Es una sensacional y consoladora noticia, pero no veo qué importancia directa puede tener para nosotros.

*Silencio. Luisa se siente traicionada. Todos la miran.*

LUISA: ¡Qué emocionante! ¿No es cierto?  
 ROBERTO: Luisa, yo...  
 LUISA: Está bien, lo entiendo...  
 RENATA: Luisa...  
 LUISA: No, no, está bien, por mí no se preocupen, de todas formas, yo ya estoy muerta.

*Silencio. Luisa se acuesta. Todos miran a Ramos.*

ROBERTO: Publicar semejante artículo en estos momentos.  
 RAMOS: ¿Qué les pasa?  
 RENATA: Descubrir todo por el diario...  
 RAMOS: ¿Y yo qué tengo que ver?  
 ROBERTO: Cuánta malignidad de parte de la ciencia...  
 RENATA: Pobre Luisa...  
 ROBERTO: Y pobre el público con estas revelaciones...  
 RAMOS: Bueno, tranquilos, yo creo que estamos a tiempo...

CRIADA: (*Le apunta con el arma.*) Luisa está muerta. ¿Nos está cargando?  
RAMOS: No, de ninguna manera...  
RENATA: ¿Hasta podríamos liquidar las deudas?  
RAMOS: Si es por eso, dejen...  
ROBERTO: ¡Matalo, mi vida!  
RAMOS: Noooooo...

*Criada liquida a Ramos de un tiro. Apagón.*

## ESCENA 8

LUISA: Lo dicho. Una máscara, una gigantesca máscara. Miedo y máscaras.

*Luz. Roberto y Renata en la cama, Luisa en proscenio.*

ROBERTO: Luisa, mi amor, tranquila, ya va a estar la comida.  
LUISA: Ya no recuerdo cómo empezó esto...  
ROBERTO: Estabas delirando, y te creías Jesús...  
LUISA: Ah, sí, todo empezó con Jesús...  
ROBERTO: Tuviste un desmayo, te pusimos un reemplazo para sostener la puesta, los obreros necesitan confiar en nosotros. Todo depende de que sigan confiando en nosotros...  
LUISA: Un pequeño acto en una gigantesca obra, eso somos...  
ROBERTO: Sí, Luisa, sí...  
LUISA: Hay una obra mucho más grande todavía, un plano que todo lo envuelve con dureza elemental... Esta escena está falseada... (*Sonidos fabriles.*) ¿Lo oyen? Es un ritmo, una métrica que nos hostiga, debemos hallar la fuente...

*Luisa y Roberto suben la trampa de la cama, de forma tal que Renata y Ramos se asoman por encima, solo las cabezas, que tienen pelucas de niños, serán así Los Chicos.*

CRIADA: (*Canta.*) Al gran bonete se le ha perdido un pajarito, y dice que rojo lo tiene...  
NENA: ¿Yo, señor?  
CRIADA: Sí, señor...  
NENA: No, señor...  
CRIADA: ¿Pues entonces quién lo tiene?  
NENA: (*Entregando el revolver.*) Negro, negro, Pololo, Pololo...  
CRIADA: ¡Oh, las vas a pagar todas juntas, bandido! ¡Revoltoso!  
LUISA: ¿Qué hiciste, Pololo?  
POLOLO: ¡Mentira! ¡No hacía nada!  
CRIADA: Miren ustedes el juguete con que se entretenía el niño.  
LUISA: (*Tomando el revólver.*) ¡Y está cargado!  
ROBERTO: Pero si es un juguete...  
LUISA: ¿Y eso que tiene que ver? Podría haber muerto.

*Le pasa el arma a Criada. Renata y Ramos, sin pelucas.*

RENATA: ¿Y de dónde sacó esa arma?

RAMOS: Se dice “ese arma”.

ROBERTO: Pero claro, porque es “el arma”.

LUISA: ¡Se dejan las armas en cualquier parte!

RENATA: “El arma” y “las armas”, ¿en qué quedamos?

ROBERTO: Algo funciona mal en su letra doctor...

RAMOS: ¡Pero la gran siete!

RENATA: Bueno, cometí un error involuntario, no pueden condenarme a muerte por un delito menor...

RAMOS: Bueno, la justicia de este país...

*Criada le dispara a Renata, quien cae muerta.*

ROBERTO: (*Desesperado.*) Doctor, haga algo, doctor, por favor, sálvela, sálvela, doctor, por favor, por favor, no podría vivir, no podría ya vivir...

*Silencio. Todos lo miran y entienden su amor por Renata.*

LUISA: Roberto...

*Roberto disimula.*

RENATA: (*Revive.*) Estoy bien, sigamos.

ROBERTO: ¿Seguro estás bien?

RENATA: Sí, estoy bien, ya estoy cicatrizando, sigamos...

LUISA: Quiero hablar con los chicos.

*Vuelven Los Chicos...*

CRIADA: Decile a tu mamá de dónde sacaste ese juguete, Pololito...

POLOLO: Lo encontré en la cochera, el día que papá estuvo tirando al blanco con el doctor Ramos.

LUISA: ¿Al blanco?

NENA: Sí, a la salida de la fábrica, contra los obreros...

ROBERTO: (*Trata de disimular.*) Eeh... nooo... chicos, no...

LUISA: Chicos, hijitos míos, hijitos de mamá, mis amores... No, mamita les explica todo, no es contra los obreros... ¿Cómo le vamos a disparar a los obreros? El doctor Ramos se debe a la salud de la ciudadanía nacional... Y papá... nunca podría... es papá, papino... además, son nuestros obreros, como vamos a querer matar a nuestros obreros, si los matáramos, dejaríamos de obtener todos los beneficios de chuparles la sangre todo el día en la fábrica, no tendría sentido, ¿No es cierto mi amor?

*Se lleva a Roberto a un costado y discuten en segundo plano.*

ROBERTO: Exactamente, chicos, escuchen a mamina...

NENA: Pero lo vimos con nuestros propios ojos...

POLOLO: La llegada del camión con todas esas personas que traen del sur...

NENA: Los gritos de noche...

POLOLO: Mamita y papino peleando por la quiebra...

NENA: Mami, mami... ¿Qué es una "toma"?

LUISA: (*Vuelve a la cama y se va con los chicos por la trampa.*) Mis amores... Seguramente tuvieron un sueño...

CRIADA: La pesadilla...

LUISA: Eso, una pesadilla compartida, nada más... Vengan con mamá, vengan conmigo, vamos a dormir juntos y abrazados como antes...

*Silencio, Roberto y Criada solos.*

ROBERTO: ¿A dónde vamos a parar ahora?

CRIADA: Lo dicho, apagón. (*Apagón.*) Y pesadilla...

## ESCENA 9

LUISA: ...y esta sospecha cada vez más intensa e insoportable... una enfermedad artificial, tal vez artificial... Alimento de una monstruosidad... un animal insaciable aúlla detrás de toda ésta escenografía... eso somos... maniqués en medio de toda esta utilería... pero realmente todavía enferma, es tan real, la tos... la fiebre...

*Luz. Criada en el piano. Renata y Roberto en la cama. Luisa en la caja de abajo a la vista del público. Por primera vez vemos el interior del cajón, donde están todos los objetos.*

CRIADA: Mientras la muñeca les servía porque era sana y linda y mansita, mucha devoción y mucho mimo.

RENATA: ¿De qué hablás?

CRIADA: De una cosa muy fea y muy triste...

RENATA: Es necesario que completes tus pensamientos.

CRIADA: Ella empieza a darse cuenta de que la está reemplazando demasiado en esta casa...

RENATA: ¿"Demasiado"?

CRIADA: Y el verlos a ustedes siempre juntos...

RENATA: ¡Atrevida! Una palabra más y...

*Le apunta con el arma.*

CRIADA: La arma es de juguete...

LUISA: Juguetes, para separarme de mis hijos.

ROBERTO: Para eso son los juguetes.

CRIADA: La hijita Luisa tiene pensamientos extraños en su cabeza...

RENATA: Callate, india...

LUISA: Me han despojado de la facultad de gobernar mi existencia por el delito de tener la salud precaria...

ROBERTO: ¿Querés un poco de bromuro? (*Le da bromuro.*) Vas a ver cómo pronto espanto los fantasmas de esa cabecita.

LUISA: Les digo que no quiero vivir así... ¡No quiero vivir así...!

ROBERTO: A veces dirigir es legalizar el despotismo...

LUISA: Devuélvanme la vida real...

ROBERTO: Seamos razonables... Bebé, bebamos hasta que las condiciones materiales de existencia se modifiquen...

*Bebe bromuro.*

LUISA: Estoy aliviada... Un doloroso bienestar... ¡Quisiera estar siempre así... Siempre... Siempre... Siento que me voy... Renata... Mi hermana del alma... Ya no estoy celosa... Me voy... Los libero...

RENATA: ¡No, hermana mía! Jamás se cruzó por mi imaginación el pensamiento de disputarte nada de lo que era y es tuyo.

*Luisa sale de la caja de la cama rodando hacia el proscenio.*

LUISA: ¡Oh! ¡Sí! Te creo Renata...

RENATA: Después sobrevino tu enfermedad. De ahí parten todas las contrariedades.

LUISA: Ya está, son libres. Muero...

*Sale.*

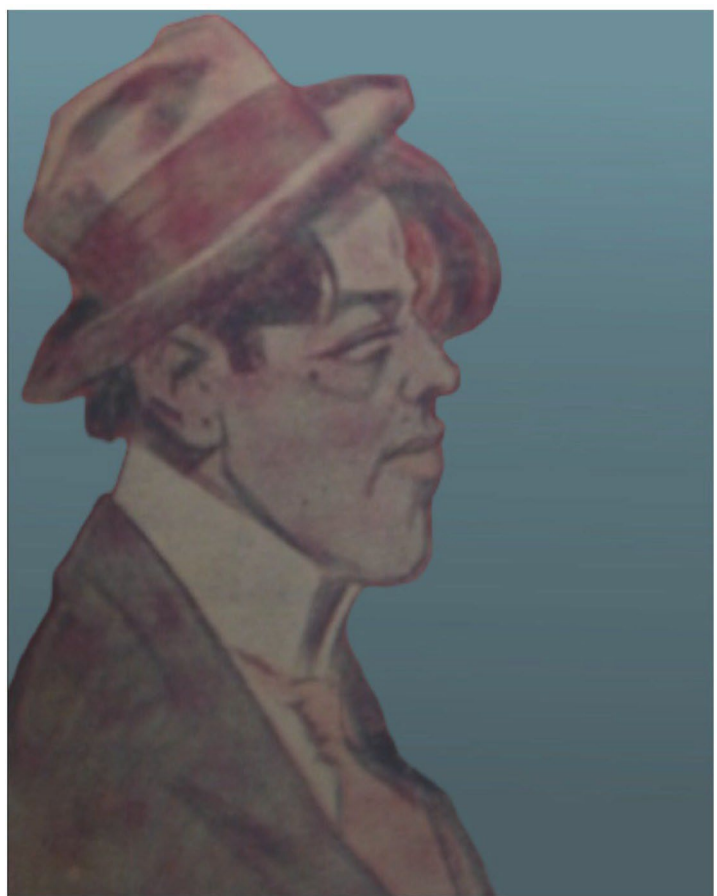
RENATA: Fue un error... (*Roberto se levanta de la cama y sale por el fondo. Criada y Ramos reacomodan el espacio y lo dejan como al principio.*) El más horrible de todos los errores. En tu reemplazo asumí el gobierno de esta casa, pero con excesivas atribuciones. Estabas grave, te morías, Roberto no atinaba más que a lamentarse y en esas horas de tribulación fui el espíritu fuerte que lo sostuvo todo. Los médicos aconsejaron el aislamiento de tus hijos y me convertí en la madre. Otro error... (*Cambia.*) Ya estás sustituida por completo, hija de puta. Vos, chinita, vení. Tengo hambre. Te digo que vengas. Hací lo que te digo. Doctor Ramos Moore, haga algo para que esto funcione...

*Criada y Ramos no hacen nada. Se escucha toser afuera. El ciclo comienza otra vez, desde el principio. Roberto entra por proscenio con el maniquí y el equipaje. Se repiten los movimientos. Una vez que acuestan al maniquí, Renata abre el telón del fondo, donde espera el cuerpo de Luisa...*

APAGÓN FINAL



Este libro se terminó de componer digitalmente en julio de 2026.  
Se dispone además de tirada en papel.



UBA FILO  
Facultad de Filosofía y Letras

1m: Instituto de Artes del Espectáculo  
Dr. Raúl Castagnino

