

ESTUDIOS

Florencio Sánchez

FLORENCIO Sánchez aparece y actúa en nuestros escenarios entre 1903 y 1909, es decir, en la época del más fecundo y brillante florecimiento de la dramaturgia argentina. Autores de talento y de prestigio, críticos respetados y públicos atentos, daban pábulo a una producción continua, diversa, idealista y desinteresada. A intensificarla y realzarla contribuyó no poco el escritor de quien vamos a ocuparnos; valor discutible y discutido, pero de todos modos fuerte personalidad que ha dejado profunda huella en la historia de lo que alguna vez llamé nuestro "teatro en formación".

El nombre de Florencio Sánchez ha sido enhestado como una insignia de batalla. Se ha exaltado su obra hasta la hipérbole y se ha llegado hasta llamarle "genio". El artículo, la conferencia, el libro, todos los medios de propaganda escrita y verbal se han puesto a contribución para proclamar su excelstitud. Algunos muestran a Florencio Sánchez como el Mesías de la escena nacional. Para ellos todo el esfuerzo de sus precursores y de sus contemporáneos nada significa ante el advenimiento de este creador, de este reformador, de este iluminado.

Semejantes exageraciones debían provocar, y en efecto provocaron, reacciones también excesivas; tal así aquel libro de censura algo

obcecada que le dedicó escritor de tanto fuste como Juan Agustín García.

Treinta años han transcurrido.

¿No parece llegado el momento de pronunciar a su respecto el juicio sereno que la historia de nuestra cultura reclama, pasando nueva revista a su obra para mejor fundarlo? Tal intentaré yo hacer ahora, reproduciendo y reafirmando al mismo tiempo pareceres que emitiera anteriormente.

¿En qué preciso punto de su desarrollo se encontraba nuestro arte dramático cuando Sánchez incorporó a él su esfuerzo?

Teníamos un género chico de ya larga historia: el pintoresco sainete cuyos orígenes arrancan de la entraña misma de nuestra vida popular. Y teníamos también un género grande —incipiente, es cierto, como lo es todavía, y seguirá siéndolo por muchos lustros, ya que las formas artísticas obedecen en todas partes a leyes de crecimiento lento, paralelo con el de los pueblos que las engendran—, pero que contaba con ricos antecedentes y con cultores venidos de las más diversas escuelas literarias. Su mal era en aquel momento el mimetismo. Se inspiraba no en la realidad circundante, sino un poco en la bibliografía escénica europea y otro poco en tendencias y modas literarias importadas de ultramar. También el sainete se había contagiado de esta enfermedad, influido por el género chico español que inundaba de zarzuelitas y piezas en un acto los escenarios de la América hispana.

Una corriente popular nativa surgió de pronto y se puso a fecundar, infundiéndoles individualidad y carácter, a esos ensayos todavía balbucientes y confusos: el drama gauchesco nutrido con jugos de la tierra, e inspirado en nuestros tipos, nuestras costumbres, nuestro ambiente rural.

¿Qué nos aportó en suma el drama gauchesco? Nos dió actores y esa es su gloria. Desde el punto de vista literario marca un retroceso, pues lo que con Labardén y Varela fuera antes tragedia clásica y con Mármol, Pedro Echagüe y Coronado drama romántico, tuvo que rebajarse a melodrama para ponerse al nivel de intérpretes rudimentarios. Pero desde el punto de vista del nacionalismo, continúa lo que podríamos llamar el movimiento emancipador y doméstico, iniciado en los tiempos de la independencia por las plumas más cultas y brillantes de las generaciones precedentes.

Del género gauchesco podemos afirmar, con todo, que no obstante su origen circense (sus primeras manifestaciones, como *Juan Moreira*, fueron pantomimas de circo), preparó la dramaturgia del período siguiente, al suscitar actores y compañías que provocaron a su vez otra producción más evolucionada, y al atraer al cultivo de la escena a muchos de los escritores calificados de la época. Sin duda el presunto arquetipo criollo, que los artistas del circo nos propusieron, no fué fiel representación de la realidad. Fué un gaicho de guardarropía, deformado y moldeado conforme a las exigencias del folletín, que se falseaba cada vez más, a medida que el favor público y la explotación escénica del héroe de pulpería iban creciendo. Ahora bien: uno de los méritos de Florencio Sánchez consiste en haber pintado algunas veces —en *Barranca abajo* y en *M'hijo el doctor*, por ejemplo— gauchos auténticos. 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, Florencio Sánchez reprodujo al hombre verdadero de nuestras campañas.

¿Que valía la mentalidad del nuevo autor? ¿Qué principios alimentaban y movían sus instrumentos artístico y pensante? Importa discriminar lo que adquirió por la formación intelectual y la cultura, de lo que sus facultades naturales de creador le comportaron, porque de la diferenciación extraeremos los elementos de juicio necesarios para justipreciarlo.

Su cultura: he aquí un asunto que se discutió en todos los tonos y se discute aún. Afirman algunos: Sánchez no la tuvo. Tal vez, pero la suplió con su seguro instinto dramático, se contesta. A mi juicio no fué el incipiente que quisieron hacer ver algunos críticos, ni el inspirado sobrenatural que otros pretenden.

La verdad es que Florencio Sánchez tuvo una formación mental de la cual se derivaron sus preferencias y orientaciones, sin que le faltara por eso, según lo dije ya, una intuición dramática aguda, que si no penetró en las altas regiones del espíritu, le sirvió para entonar sus obras. Estos resortes determinan las virtudes y los vicios de su teatro.

Su clima mental fué el de fines del siglo XIX: liberal y naturalista. Naturalista en arte, adopta la estética de Zola. Positivista en filosofía, no alcanza a la metafísica. La ética imperante le parece falsa y caduca. 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.

Notemos de paso que, de un modo general, en la literatura realista y naturalista en boga por entonces, en la cual Sánchez habíase enrolado con entusiasmo, resalta un hecho: sus cultivadores reducen considerablemente la parte de la psicología para destacar lo físico y lo fisiológico. Los clásicos analizaban, explicaban las pasiones y los caracteres de sus personajes mostrando el juego de los móviles íntimos que determinan sus actos; mientras que los naturalistas se aplican a describir la función de los órganos, el mecanismo de la herencia, el influjo del medio, la presión envolvente de las circunstancias. Sin duda estas causas alcanzan repercusión en lo moral, pero su acción preponderante se deja sentir sobre todo en almas deprimidas. Justamente almas deprimidas son las que pueblan la literatura realista y naturalista. Por eso ésta no viene a resultar, en suma —y vamos a verlo así en la obra de Sánchez—, más que una especie de museo de la depresión moral.

Y ocurre preguntar: ¿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?

No había hecho Sánchez estudios metódicos ni serios, y ni tampoco acaso lecturas eclécticas y razonadas; su mente se formó en redacciones y cenáculos, en lecturas de actualidad tumultuosas y precipitadas. Conviene hacer notar a la pasada, que los grupos literarios de la época —¡jóvenes al fin!— practicaban la intolerancia, y ejercían o pretendían ejercer en el orden intelectual una especie de tiranía de clan o de secta, atentatoria y a veces persecutoria de la libre opinión. Por lo demás, Sánchez descifraba el francés y el italiano, y estaba en contacto con las fuentes de las doctrinas e ideas reinantes, sobre todo por intermedio de publicaciones de divulgación filosófico-social. En teatro —su instrumento natural—, admiraba a Ibsen a través de las interpretaciones de Zacconi, a la sazón en Buenos Aires. Bracco, Turgueneff, Rovetta, Hauptmann, Sudermann, por entonces en la plenitud de su prestigio, lo entusiasmaban. *Los tejedores* de Hauptmann, *El honor* y *Magda* de Sudermann, excitaban su predilección por los problemas sociológicos. 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. En efecto: 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*. El cisma le venía indudablemente de haberse asomado a los escritos de Nietzsche, quien profesaba contra el cristianismo la más virulenta de las aversiones. ¿Acaso no llegó en su saña blasfematoria hasta presentar a Jesús, en su libro *El Anticristo*, como un pobre enfermo? "Moral de esclavos" llamó Nietzsche a la moral del Evangelio. Ya veremos cómo el contenido de este apotegma aflora en la obra de Sánchez.

Así preparado, natural era que ciertos dramas agrios y rebeldes de ese talentoso energúmeno que se llamó Octave Mirbeau, tales como *Los malos pastores*, *Los negocios son los negocios* y *El hogar*, se convirtiesen en sus libros de cabecera e influyeran fuertemente su literatura.

Pero ensayemos una rápida revista de su producción integral, para mejor decantar la substancia.

Empecemos por sus obras mayores para concluir por las menores. Y veamos ante todo, la que más vastas resonancias provocó, la que lo lanzó de golpe a la notoriedad: *M'hijo el doctor*.

Es la historia de un antagonismo ideológico entre padre e hijo, muy traído y llevado por los dramaturgos del momento. Sudermann, un alemán, lo había tratado en *Casa paterna*; Brieux, un francés, en *Blanchette*, y Rovetta, un italiano, en *Las dos conciencias*, piezas todas conocidas en Buenos Aires.

Don Olegario, hombre rústico, de rígidos principios tradicionales y reducido horizonte mental, tiene un hijo, Julio, el doctor de que nos habla el título. Su paso por la Universidad y su contacto con el liberalismo de moda, teñido de nietzschismo, han hecho del tal Julio un rebelde contra los preceptos de la ética corriente, austeramente profesados por el autor de sus días. Saturado sin duda de apresuradas y fragmentarias lecturas de *Zaratustra* y *Más allá del bien y del mal*, nuestro doctor no parece estar lejos de creerse un superhombrecito. Ello es que desdiciendo lo que su padre respeta, y proclamando despreciativamente su emancipación de todo cuanto en materia de moral considera él viejos prejuicios, seduce a la ahijada de don Olegario y

su propia compañera de infancia, para negarse luego a reparar el daño que le causó, como su padre se lo exige. El conflicto entre padre e hijo, planteado desde su encuentro por la ahincada austeridad del primero y la desaprensiva amoralidad del segundo, se agudiza y exaspera. Una trágica colisión de voluntades y conceptos va a hacer crisis... Pero no. He aquí que la tormenta se ha disipado en palabras. El doctor se desfoga en tiradas sobre la vieja y la nueva moral, sobre los dogmas caducos, sobre la soberanía del instinto, y en el último acto cede a la presión de los suyos, acepta reparar el mal hecho a su víctima y dice resignado al caer el telón, aludiendo al hijo que está por llegar: "el porvenir decidirá."

El porvenir ha decidido, en efecto. Los principios cristianos que Sánchez atacó permanecen incommovibles. Y en cuanto a la pieza misma, bien claro se ve ahora que le faltaba consistencia en las ideas, línea y realce en los caracteres, originalidad en el asunto. Ha puesto así en evidencia que la verdadera fuerza del dramaturgo está en otra parte: en la reproducción del ambiente, en el reflejo de las costumbres, en la admirable dexteridad con que maneja un diálogo plástico, colorido, vivaz, matizado con notas y exclamaciones que lo mismo pintan un paisaje que un estado de alma; en la habilísima composición escénica, y, en fin, en la observación calidoscópica del mundo sensible a través de un temperamento que capta y plasma en la escena con incomparable relieve ciertos aspectos de la vida.

Empiezan a revelarse ya en este drama los defectos y las cualidades que en toda la producción de Sánchez hemos de encontrar después: lo confuso y somero de sus ideas, lo feble de su psicología, lo inflado de su retórica; así como también lo animado de sus figuras, lo sabroso y concentrado de su expresión cuando hace hablar compadritos y paisanos, el movimiento de sus escenas, la insuperada realidad de sus cuadros costumbristas.

La pobre gente, estrenada en 1904, pieza crudamente naturalista cuya acción transcurre en una pocilga de conventillo, entre personajes misérrimos, pone en mayor relieve todavía las anteriores características. Un cuadro de familia desolador y brutal, nos muestra a Felipe, borracho consuetudinario que martiriza y explota a su mujer e hijos, después de haberlos sumido en la más negra indigencia. Felipe vende su hija Zulma al hombre que la persigue, un libidinoso patrón de fábrica, y vemos cómo, por voluntad expresa del padre, por debilidad cómplice de la madre, y por su propia ambición, la muchacha se pier-

de. Una mano segura, auxiliada por una observación singularmente perspicaz, ha dibujado los tipos, vivificado el ambiente, adecuado el lenguaje y conducido el desarrollo escénico con el más cruel de los realismos. No hay allí pretensiones filosóficas en la expresión, bien que el autor haya querido ponerlas en el significado del asunto, que vendría a resultar un alegato amargo contra la sociedad, causante, según aquél, de la miseria material y moral en que se debaten las clases inferiores. Mas lo que le interesa allí al público no es el alegato, sino lo punzante y acerbo de la pintura, lo auténtico y expresivo del habla arraballera, lo progresivo y directo del movimiento dramático.

Distinta preocupación lo guía cuando construye los cuatro actos de *La Gringa*, obra cuyo protagonista es Cantalicio, gaucha otrora acaudalado, hoy casi mendicante por culpa de la pereza y el juego que lo roen. El progreso es para él una catástrofe. Odia al "gringo" personificado esta vez en el inmigrante Nicola, quien ha rescatado para sí, a fuerza de trabajo, los campos que antes le pertenecieron a él. Cantalicio tiene un hijo, Próspero, tipo de paisano adaptado a las nuevas condiciones de la vida en la pampa. Este criollo modificado fundará la stirpe futura al casarse, contra viento y marea, con la hija de Nicola. Lo que en *La Gringa* sobresale, es precisamente aquello que tengo señalado como reveladoras manifestaciones del talento particular de Sánchez: el ambiente reflejado con maestría; los diálogos, los pormenores, las costumbres, los episodios circunstanciales, palpitantes de verdad, los tipos, los detalles. Pero son también esos mismos pormenores, episodios y detalles multiplicados con exceso, los que deslían el tema central en un océano de minucias que acaban por oscurecer el simbolismo de la pieza. ¿Qué simbolismo es éste? Aquel de la pugna entre dos fuerzas antagónicas, progresiva la una, regresiva la otra, que concluyen amalgamándose por obra y gracia del cruzamiento de las razas, en un solo tipo-energía, conquistador del porvenir. Ya conocíamos el motivo. Payró lo tenía desenvuelto en su drama *Sobre las ruinas*.

La idea es excelente y no merece sino elogios. Pero se malogra en parte, primero a causa de su fecundidad detallista y luego porque los principales personajes —como si dijéramos las columnas de soporte del edificio todo— resultan falsos y borrosos, sin relieve escénico ni psicológico en su figuración casi secundaria por lo intermitente e indefinida. Don Cantalicio, ese paisano holgazán, tramposo, borracho, repulsivo, está lejos de ser el prototipo de nuestro gaucha, ignorante,

pero noble, retrógrado por falta de educación y por atavismo, pero generoso y honrado a pesar de sus resabios semibárbaros. Recuérdese el personaje equivalente de Payró en *Sobre las ruinas*. No era malo, era inconsciente. No obraba torcidamente por perversidad, sino por defender lo que él creía "su ley", es decir, cediendo a incontrastables fatalidades ancestrales. Sánchez marró el carácter y pintó un pícaro donde acaso debió dibujar una víctima de la ignorancia y del medio, arrollada por el pujante impulso civilizador que destruye implacablemente lo que no puede asimilarse.

Como se ve, al igual que en las comedias precedentes, la idea, el contenido intelectual, falla; en tanto que lo descriptivo, lo pictural, predomina hasta constituir el gran mérito artístico de la obra.

Más intenso, más humano, más impresionante es el drama *Barranca abajo*, que viene después. He aquí la obra más completa de Florencio Sánchez. Compuesta con sincera simplicidad de medios, sin pretensiones filosóficas ni simbólicas, vernácula en su lenguaje, en sus figuras, en sus conflictos y en su cuadro integral, nos muestra la cruenta lucha de un hombre del campo, contra la fatalidad implacable que lo acosa. Zoilo Carabajal, honestísimo hacendado, pierde su fortuna en un pleito provocado por la codicia ajena y por ella ganado mañosamente. Hasta el amor de los suyos le falta en tan duro trance. La hija menor, tierna muchacha que le quiere y le defiende, padece tuberculosa. Y él, agobiado por el despojo, el infortunio y la vergüenza de ver que el resto de la familia lo abandona y lo deshonra vendiéndose al ropel, acaba por matarse. ¡Bellísima es por cierto esta escena final, que no presenta directamente el suicidio, pero que con sólo sugerírselo al espectador alcanza vigor y contornos de tragedia!

De tragedia auténtica, digámoslo altamente. ¿Que el asunto se remonta hasta los griegos, quienes de la fuerza inexorable y ciega del *fatum* hicieron el resorte maestro de su teatro? No importa: Sánchez lo ha renovado al adaptarlo a nuestro medio rural. Al pintar a Zoilo digno de mejor suerte: bueno, tierno, generoso; al mostrarlo víctima de pasiones bajas y apetitos mezquinos, sustentados en su mayoría por las mujeres de su familia —es decir, de sus más caros amores—, que se complican con extraños para desdeñarlo y escarnecerlo; al hacer converger todos los elementos del drama: acción, ambiente, lenguaje, descripción de paisajes y costumbres, a una vívida evocación de nuestras campañas, el autor nos ofrece una creación fuertemente original. La más artística, la más espontánea, la más penetrante, la más "nativa"

de las suyas, a mi entender. Y la más emocionante también, porque el constructor escénico despliega en ella una técnica sobria, firme y directa, que va poniendo de resalto con particular destreza cuanto pueda conmover las fibras más sensibles de su público.

Después de *Barranca abajo* —título que le resultó de mal agüero—, el dramaturgo declina. Vendrá en seguida *En familia*, drama del hogar envilecido por la pobreza y la holganza. Sus miembros recurren a todas las indignidades para seguir viviendo y aparentando bienestar. Uno de ellos intenta regenerar a los otros, ganarlos por la honestidad y el trabajo. Inútil: sus hermanos, sus hermanas, su padre, lo desdennan, lo befan, lo traicionan. El redentor abandona entonces la lucha y deja entregada a su baldón a la familia incorregible.

La nota pesimista, la pintura minuciosa y palpitante de lo deforme, de lo desconsolador, de lo amargo, la obstinada observación de las llagas humanas, predominan en esta pieza, que, a no ser por lo recargado de sus tintas, envolvería una certera crítica a la ostentación y a la incuria, venenos disolventes de cierta clase social.

Idénticas tachas reaparecen en *Los muertos*. El asunto de este drama acrimonioso y recio se desenvuelven en un *crescendo* de escenas cuya crudeza incide sobre los nervios antes que sobre la emoción estética del espectador. Lisandro, borracho perdido, rechazado por su mujer y proscrito del hogar, guarda conciencia de la ignominia en que se debate, y a la cual ni puede ni intenta sustraerse. "Hombre sin carácter es un muerto que camina", repite a cada paso con tartajosa insistencia de beodo. En un raptó de frenesí alcohólico, asesina ferozmente ante el público, cierta noche de orgía, al amante de su mujer, otro depravado como él. Ocurre el hecho en su propia casa, a la cual ha vuelto arrastrado por la víctima, que en plena bebendurria se entrega a la estúpida diversión de amedrentar al hijito de Lisandro. La escena del asesinato es atroz. ¡Pero qué digo la escena del asesinato! Atroz es el drama entero, que raya en el melodrama, y que como tal debiera clasificarse por lo exiguo y endeble de su contenido psicológico, así como por la truculencia enervante de sus episodios. Repugnancia más que compasión dejan en el espíritu aquellos frenéticos cuadros de embriaguez y vileza rematados con un homicidio.

Al llegar a esta altura de su producción, parece experimentar Sánchez la ambición de escribir piezas de ideas. Quiere demostrar ahora que puede ser profundo en el pensar, disertó en el decir, va-

liente en el acometer contra convenciones y prejuicios decrépitos. Para ello escribe tres dramas: *El pasado*, *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud*.

¿De qué nos habla en el primero? De una madre que fué esposa infiel, y causó con su traición el suicidio de su marido. Tal es "el pasado" que da título a la pieza. Ese pasado amenaza malograr por el escándalo la felicidad de los hijos, uno de los cuales huye al extranjero con su existencia descalabrada, mientras los otros se conforman a la situación con imprevista fortaleza. ¡Cuánta incoherencia, cuánto desorden en los conceptos, cuánta versatilidad en los caracteres, cuántos ilogismos en la marcha de los sucesos y en la evolución de los sentimientos podrían señalarse en este drama! Mas no es del caso rehacer su crítica, sino sólo comprobar rápidamente en él, como en los precedentes, la inconsistencia psicológica y pensante del autor, al mismo tiempo que su dexteridad de constructor escénico que, gracias al dominio de los efectos teatrales, siempre sabe interesar, y eventualmente emocionar a los oyentes, con asuntos descoyuntados, frágiles y sombríos.

La madre que se nos presenta en *Nuestros hijos* tiene el mismo pasado que la anterior, pero el señor Díaz, su esposo, no toma su adversidad conyugal a lo trágico; durante largo tiempo finge ignorarla, y se consuela de ella coleccionando cuanta crónica policial publican los periódicos. En éstas aprende, según parece, la mansedumbre y la pasividad matrimoniales, e igualmente el odio a lo que considera tiránicas hipocresías de la moral corriente.

Siendo tales sus principios, ¿cómo ha de inmutarse porque su hija soltera revele de pronto que se halla en vísperas de ser madre? Poco le falta, al contrario, para felicitarla por ello, y tomando airadamente su defensa ante el resto de la familia, cuya indignación hostiga sin misericordia a la culpable, se trueca en tonante acusador y les descubre a todos la hasta entonces oculta infidelidad retrospectiva de su propia esposa. Después de esto ¡que se hunda el hogar! El se va de allí, con su hija, a vivir conforme a sus teorías: libres de lo que considera fariseísmos y simulaciones burguesas.

Del campo, del suburbio y del conventillo, el dramaturgo ha pasado a la pintura de las clases altas. ¿Cómo las pinta? Ya lo hemos visto: de través; con criterio unilateral y polémico de ideólogo que no explica bien su rebeldía ni conoce el medio que intenta describir. Ha cambiado las decoraciones de su teatro, pero el pensar y el sentir

de los personajes, la intención combativa y los temas substanciales que trata, son siempre lo mismo: misericordia moral abajo, determinada por una organización social inicua; miseria moral, perversión y delincuencia familiar arriba, determinadas por la misma causa. Todo ello animado sobre las tablas por la innegable e innegada habilidad constructiva del autor; todo ello expresado en retórica sonora que no por aspirar a trascendental consigue disimular su oquedad; todo ello inspirado en un porfiado espíritu de controversia y ataque contra la norma social, que ofusca al escritor hasta falsearle esa facultad de observación tan perspicua en sus cuadros del bajo fondo, y no le deja ver, en el vasto panorama del mundo, más que víctimas inocentes de una parte y victimarios corrompidos de la otra. ¿Será cierto que la bondad, la caridad, el sacrificio y el amor han desaparecido de la tierra?

Parecería que así quisiera demostrarlo Sánchez en otro de sus dramas, que llamaremos de ideas, y se inspira en lo siguiente: ¿es lícito que un hombre lleno de fuerza y de salud, cuya mujer se ha vuelto tísica de pronto, quedando inhabilitada por la enfermedad para ejercer sus funciones de esposa y de madre, se entregue al amor de otra mujer, aún viviendo la primera y hasta en su misma presencia?

En nombre de “los derechos de la salud” —así se titula el drama— y de “las fuerzas conservadoras del instinto”, el autor pretende que sí. Tal sostiene, por lo menos, en un largo alegato, Roberto, el protagonista de la obra. Y para llegar a esta conclusión, Sánchez nos ha contado una historia cuyo relato, hecho ya por nosotros en otra parte, repetiremos aquí por ser el argumento en que más audaz y paladinamente ha expuesto sus concepciones.

Roberto está casado con Luisa. Los esposos se amaban y eran felices. Ahora vive con ellos Renata, una hermana de Luisa.

De súbito la tisis ha hecho presa en el organismo de Luisa, a quien es necesario segregar de la vida en común, para precaver del contagio a sus convivientes. Se han extremado las precauciones en torno de ella. Se la separa de sus hijos, se la aísla, se la evita con una mezcla de lástima, de repulsión y de miedo. Y al dolor de sentirse condenada y sufriente, debe agregar la triste el de que la repudien como una leprosa. Otra pena inmensa viene a torturarla en lo más íntimo. Nota que Renata la desaloja y la suplanta poco a poco en el cariño de los suyos. Roberto hase acostumbrado de tal manera a Renata, que ha hecho de ella su colaboradora. Los niños la conside-

ran y quieren como a su propia madre. Renata llena aquel hogar; Renata es allí el ama verdadera. Hasta que un día Luisa provoca una explicación con su hermana, y le dice sus agravios, sus sobresaltos, sus congojas. Renata confiesa la verdad, no sin ensayar una defensa de sus propios sentimientos. Es cierto: Roberto y ella se han acostumbrado el uno al otro, los chicos la siguen y obedecen más que a Luisa. Al declararlo insinúa: *Los derechos de la salud me autorizan para hacer lo que hago*. Pero se irá de aquella casa. Y se va efectivamente.

Cuando Roberto lo sabe, se enfurece, vocifera, da rudos puñetazos sobre la mesa, increpa a Luisa sin consideración por su lamentable estado, la culpa de haber sido ella quien despidiera a Renata, y por último, rechazando a la tísica, que contempla la explosión medio muerta de angustia, corre en busca de Renata, a quien necesita al lado suyo; de Renata, sin quien le es imposible vivir ya . . . Luisa, entretanto, ha comprendido su trágica inutilidad de lisiada incurable. Roberto no la quiere. Roberto la suprime. Roberto debe ansiar su muerte. ¿Para qué obstinarse en sanar si todo y todos se conjuran para expulsarla sin misericordia de la vida?

En el tercer acto Luisa se halla gravísima. Es de noche. A la luz de una lámpara lívida velan en un cuarto vecino deudos y amigos de la enferma. Renata ha vuelto a la casa y ayuda a cuidar a su hermana. En una escena con su amigo el doctor Ramos, Roberto repite la misma historia que venimos refiriendo y habíamos visto desarrollarse antes. La repite para tener ocasión de pronunciar un alegato. Este alegato resume la pieza entera y expone claramente su tesis. Es largo y declamatorio. Es el informe *in voce* que, por boca de Roberto, hace el autor ante el público. Despréndese de él la idea central del drama, ya mencionada: las fuerzas conservadoras del instinto y los derechos de la salud, justifican el amor de Roberto, sean cuales fueren las circunstancias, hacia una mujer que no es la propia, ya que ésta ha quedado inutilizada por la enfermedad para llenar las necesidades fisiológicas y sentimentales de su marido. Luego Roberto aprovechará una ocasión que le parece propicia para declarar su amor a Renata, allí mismo, cerca del lecho donde Luisa se extingue. Renata se sobresalta sin rechazarlo: —“No; no lo diga usted. Ha roto el encanto de nuestro cariño mudo . . .”

Rendido por la vigilia, duérmese Roberto sobre un sofá. Entonces Renata se aproxima a él, se arrodilla a su lado, junta con la de

aquél su cabeza y en tal actitud se queda también dormida. Entretanto, en el cuarto vecino la tísica se ha despertado. Deja el lecho y viene hacia donde Renata y Roberto, en tan artificioso y significativo grupo, duermen. Avanza hasta el balcón en busca de aire, y descorre las cortinas. Una bocanada de la luz blanca del amanecer inunda la estancia poniendo en evidencia ante los ojos atónitos de Luisa a su esposo y su hermana adormecidos cuerpo contra cuerpo y cara contra cara. Lanza la cuitada un grito y rueda por el suelo. Mientras Renata y Roberto se incorporan y van a socorrerla, la luz de la madrugada, que anuncia el renacimiento de la vida universal, entra por la ventana a raudales, junto con gorjeos de pájaros y lejanos tañidos de campanas que llaman a misa.

Tal es la obra. Su protagonista opone la moral de Nietzsche a la moral de Cristo. Proclama y practica la soberanía del Instinto sobre el Deber y la Misericordia. Coloca la Fuerza, es decir, la Salud, sobre el Amor. La mujer no es para él sino un animal reproductor, cuyos derechos al amor y la felicidad caducan con la salud. Cuando con ésta los ha perdido, conviértese en estorbo y debe desaparecer de la vida. ¡Paso a los derechos de la Salud, que son los triunfantes derechos del Instinto y de la Fuerza!

Inhumano, doloroso, desconsolador, este drama, que se diría amasado con hiel y paradoja, deja en el espíritu un persistente y áspero sabor de ceniza. Carece de bondad, de misericordia, de amor. Hierde por contragolpe al auditorio en sus sentimientos más generosos y más puros; justamente aquellos en que se basa la dignidad humana; vulnera los principios fundamentales de una moral que ha presidido, a través de creencias y filosofías diversas, el desarrollo de todas las civilizaciones; es impío, es amargo, es tétrico. Además, es demoleedor. No sólo va contra lo que nos consuela, nos da esperanzas y nos ayuda a vivir, sino que quiere sustituirlo con una como religión de los instintos, es decir, de las fuerzas ciegas y los apetitos inferiores que intervienen oscuramente en los destinos del animal humano.

¿Cómo negar, según lo han intentado algunos, su atribulado pesimismo? ¿Acaso no hemos visto que el dolor y el mal imperan en él, conforme lo quiere la esencia misma del pesimismo filosófico? Y no es, el de esta obra, un pesimismo poético y atenuado como el de Byron o Leopardi. Es trágico y desconsolador. A la manera de una maldición implacable, se lo siente gravitar terriblemente sobre cada escena, y más que al pesimismo racionalista de Schopenhauer se pare-

ce al fatalista de Hartmann. Se ha dicho que en *Los derechos de la salud* triunfa la vida. No; lo que triunfa allí es el mal. Luisa muere trucidada por todos los dolores, y si jamás Renata y Roberto llegan a unirse, sobre el basamento del mal que ellos hicieron habrá de erigir el instinto su victoria. Y en el presente caso la victoria del instinto no es, nótese bien, la victoria de la vida. Es la victoria del apetito y del egoísmo.

Recordemos además que hay en el hombre una necesidad infinita de amar que lo diviniza. "El deseo y el placer mézclanse a veces con matices delicados en las almas. Hay sobre la tierra formas magníficas y nobles pesamientos; hay almas puras y corazones heroicos. El dolor es sagrado. La santidad de las lágrimas se encuentra en el fondo de todas las religiones. La desgracia bastaría para volver el hombre augusto al hombre."

Recordémoselo a los que exaltan las fuerzas ciegas del instinto, cual si quisieran fundar sobre ellas quién sabe qué moral mezquina y desolada...

No se podría prolongar esta recapitulación, sin caer en la prolijidad. Sin embargo, para completar la reseña, conviene hablar todavía de las piezas menores, es decir, de los sainetes y dramas comprimidos en un acto. Hagámoslo someramente.

Fueron sus primeros sainetes *La gente honesta*, que no llegó a representarse porque lo prohibió la autoridad, en el que fustigaba sañudamente a personas conocidas de la sociedad rosarina, y *Canillita*, cuyo héroe, el chico vendedor de diarios, el pilluelo callejero desvergonzado y ladino, quedó tipificado en la comedia, hasta el extremo de haber impuesto su nombre a todo el gremio en el habla popular. Las aptitudes más descollantes de Sánchez para la pintura escénica —exactitud en el dibujo de los tipos, peculiaridad en la jerga del arroyo, realismo en la evocación del ambiente, movimiento en la acción— empiezan a manifestarse agudamente en *Canillita*. Más seguro todavía de los mismos recursos aparece en *Cédulas de San Juan*, especie de olla podrida de cantos, juegos de prendas y cuchilladas, dentro del marco de una fiesta criolla; en *Mano Santa*, donde se burla de los curanderos embaucadores, y de su ingenua clientela; en *El desalojo*, primer desahogo de su amarga inquina contra la sociedad, que nos muestra pobres gentes lastimadas en sus íntimos amores

por el rigor de la justicia y los contraproductos recaudados de la caridad oficial. Así también *Moneda falsa*, historia lamentable de amores turbios, cuyo protagonista es un ladrón que bien quisiera regenerarse pero no lo puede, porque en torno suyo el delito y el vicio son más fuertes que su pobre voluntad claudicante. Problema típico del naturalismo, expuesto aquí con sorprendente habilidad en la captación del ambiente y las pasiones. En fin, en *La Tigra*, mujer del bajo fondo que se encanalla en holocausto a su inmenso amor maternal y se redime en una cierta medida de su abyección por ese mismo sentimiento. Hay allí una figura infantil que irradia salubre y consoladora ternura en el antro de ignominia en que se agita.

Las escenas de estos sainetes tienen extraordinario relieve y palpitante animación. En esas tajadas de vida, arrojadas a las tablas, es donde mejor despliega el comediógrafo sus facultades maestras de observador y colorista. La suburra porteña, el hampa suburbana con sus tipos peculiares, sus hábitos delictuosos, su jerigonza pintoresca y bárbara, surgen vivaces de sus evocaciones, moviéndose siniestra y tumultuosamente dentro del ambiente maleante que los envuelve. Han pretendido algunos críticos que este teatro lúgubre es un teatro de costumbres. ¿No sería más apropiado llamarlo de malas costumbres?

A lo largo del anterior examen se han ido destacando los pecados y las virtudes de la obra integral. Ensayemos ahora condensar la substancia de las consideraciones que motivan y precipitan —como se dice en química— el juicio de conjunto.

Florencio Sánchez poseyó sin duda un temperamento dramático extraordinario. Fué un intuitivo. Hacía teatro por instinto: porque su modalidad cerebral se adaptaba naturalmente a las formas escénicas, y necesitaba de éstas para traducir sus visiones. Sin claridad ni hondura en sus ideas filosóficas, y por consiguiente sin cabal dominio de los asuntos con los cuales intentaba relacionarlas, rara vez alcanzó a convencer a sus auditorios —aunque con frecuencia los conmoviera— por falta de rigor en la dialéctica, de nitidez y trascendencia en el concepto. Semejantes faltas eran imputables en parte a la escuela que lo subyugaba: ese minucioso naturalismo que por clasificar hechos descuida las conciencias. Pero era imputable sobre todo a su temperamento de visual, dotado admirablemente por la naturaleza para la observación, no para lo especulativo ni lo psicológico.

Veía con claridad un solo sector de la vida y de las almas, que reprodujo con exactitud fotográfica y técnica feliz. Pero no nos dejó arquetipos humanos, ni un solo carácter de aquellos que perduran en la historia del arte. Sus criaturas literarias son en su mayoría bocetos logrados en su realidad objetiva, o seres de disforme psicología e incompleta personalidad. Lo esencialmente humano suele faltarles con desoladora frecuencia.

No fué un creador, ni un reformador, ni un Mesías. Fué, sí, un fuerte plasmador de substancia artística que sobresalió entre los de su generación y puso su marca propia en nuestra literatura escénica. Sus principios anarquistas abiertamente profesados, y su entusiasmo un tanto ficticio por el anticristianismo de Nietzsche, llevaron-lo a convertir la escena en vehículo de propaganda. Faltóle por eso un poco de equilibrio en cuanto a las ideas y un poco de imparcialidad en cuanto a la manera de encarar el espectáculo del mundo, para que sus cuadros resultaran más templados, más amplios, más impregnados de multiforme y diversa verdad humana.

En cambio el costumbrista, el observador de ciertos aspectos de la vida, que se manifestaban en su obra, de justicia es reconocerlo: no han sido, hasta el presente, superados en nuestra dramaturgia.

JUAN PABLO ECHAGÜE,
Buenos Aires.