



CENTRO
EDITOR
DE AMERICA
LATINA

CAPÍTULO oriental 15

la historia de la literatura uruguaya



FLORENCIO SANCHEZ
EL TEATRO NACIONAL

Este fascículo ha sido preparado por el profesor Tabaré Freire, revisado por el Dr. Carlos Maggi y adaptado por el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina.

CAPITULO ORIENTAL presentará semanalmente, en sus treinta y ocho fascículos, la historia de la literatura uruguaya. El conjunto abarcará un panorama completo, desarrollado en extensión y en profundidad, de las obras más representativas de la producción literaria nacional, desde la Conquista y la Patria Vieja hasta nuestros días. El lector podrá coleccionar el texto ilustrado de estos fascículos para contar con un volumen completo al cabo de su publicación; simultáneamente, separando las tapas podrá disponer de una valiosa iconografía de la historia del país. Los libros que acompañan a los fascículos formarán la "Biblioteca Uruguaya Fundamental".

15. Florencio Sánchez - El teatro nacional



En la borda del "Príncipe di Udine" rumbo a Europa

FLORENCIO SANCHEZ; EL TEATRO NACIONAL

I - EL TEATRO NACIONAL URUGUAYO

1 — Hacia un teatro nacional.

La primera obra dramática creada en esta orilla del Plata fue *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada*, del presbítero Juan Francisco Martínez, estrenada en 1808; tuvo por tema la reconquista de la capital del Virreinato tomada por los ingleses. Se trata de un drama nacido a la luz relampagueante de los hechos; es la historia que se está viviendo la que suministra su materia viva. En cuanto a la forma, por su versificación y su alegorismo, resulta subsidiaria de la estética dramática española del siglo XVIII: el neo-clasicismo en auge.

A ella siguen, en 1816, *Sentimientos de un patriota*, entre otras obras de Bartolomé Hidalgo y, en 1832, *Los Treinta y Tres*, de Villademoros. Si la obra de Martínez traduce sentimientos prohispanistas, estas dos últimas están signadas por las luchas patrióticas por la independencia, aunque su forma siga siendo subsidiaria de la estética neoclásica. Ellas revelan, por otra parte, un sentimiento de libertad que, sucesivamente, vulneran el colonialismo español, el lusitano-portugués y la intentada absorción porteña.

Teatro nacional, pues, por sus temas, por su hora, por su espíritu y sus más profundas tendencias. No debe sorprender que el gobierno de Rosas despertara ecos en este

teatro, que responde con *Camila O'Gorman* (de Heraclio Fajardo, estrenada en 1856, ocho años después del fusilamiento de la heroína) como un alegato contra la tiranía.

En 1851 Francisco Xavier de Acha estrenó su drama *La fusión*; propugnaba la eliminación de las divisas partidarias y la hermandad de todos los orientales en la patria común. Nuevamente el tema coetáneo se hacía presente y, nuevamente, la tendencia del drama era afirmativa de un ideal nacional. No ha variado el planteamiento ni los procedimientos estéticos. De allí que, en este lapso del 1808 al 1851, las escasas piezas dramáticas puedan ser vistas bajo dos constantes: el hecho histórico contemporáneo, por un lado, como argumento, y el *panfletarismo* como tendencia. Es decir, un teatro de combate, ideológico, comprometido. En ello reside su originalidad.

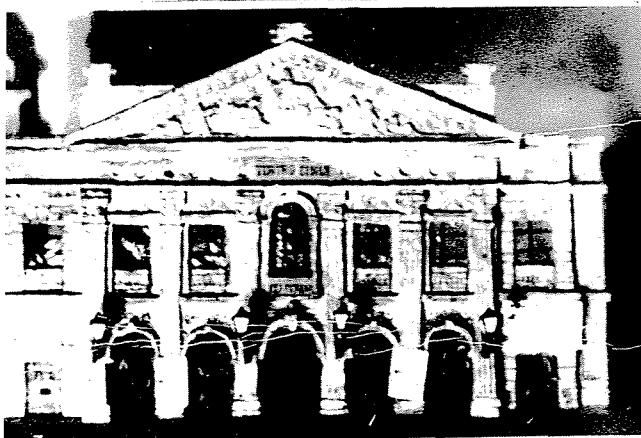
En lo que viene a sumarse a estos productos, encontramos *El charrúa*, de Pedro P. Bermúdez, compuesto en 1842 y reconstruido en el 1853, primer drama histórico en el sentido tradicional del término, pues la acción transcurre a fines del siglo dieciseis. La obra exalta la raza aborigen; propone una visión idealizada de los charrúas, a los que el autor transfiere la voluntad reivindicadora de su propio momento histórico. Con *El charrúa*, apunta en nuestra escena el drama histórico romántico y comienza un proceso de renovación y cambio de las tendencias anteriores que hemos señalado.



La Casa de Comedias, de acuerdo a una maqueta existente en el Museo de Música y teatro de la Asociación General de Autores del Uruguay.



Teatro San Felipe. Maqueta del Museo de Música y Teatro de AGADU.



Teatro Cibils, de acuerdo a una maqueta existente en el Museo de Música y Teatro de la Asociación General de Autores del Uruguay.



Teatro Politeama. Maqueta existente en el Museo de Música y Teatro de AGADU.

Desde luego que la producción nacional de la época —y esto es un hecho importante— no era acompañada de un progreso material paralelo en la vida teatral. No hay compañías nacionales (la fórmula "Por un grupo de jóvenes orientales" esconde a aficionados sin oficio ni persistencia); falta, por consiguiente, el aliciente de un teatro estable, nacional por sus actores, que apoye y estímule a los autores.

En 1850, la vena panfletaria parece agotada; la lucha ideológica está reservada a otros medios de expresión.

2 — La máscara romántica.

Desde el medio siglo nos visita una ininterrumpida corriente de compañías extranjeras, españolas e italianas, que traen a nuestros teatros las últimas producciones del romanticismo europeo. Nuestro público —dramaturgos incluidos— asiste, por ejemplo, a la representación de *El honor más combatido* y *Crueldades de Nerón*, de José Concha; una versión en cuatro actos de *El Conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas; *La educanda de Londres* o *El Colegio de Tornington*, de Ducange; *Hernani* o *El honor castellano*, de Víctor Hugo; *El campanero de San Pablo* o *El Criminal verdugo de sí mismo*, de Bouchard, y decenas de obras semejantes con todo su cortejo de hijos ilegítimos, huérfanos, doncellas violadas, crímenes vengados, en lo mejor de la retórica del romanticismo español o francés ya decadente. El resultado inmediato de este contacto es la aparición de un teatro romántico en el Uruguay, olvidado de su pasado inmediato. *Espinás de la orfandad* (José P. Ramírez, 1859); *El tutor y la pupila* o *El amor y la razón* (drama en un acto y en verso de la señorita Pol, dedicado a Acuña de Figueroa, 1862); *Un cambio de fortuna* o *El corazón de una hija!* (Antonio Díaz (h), 1859); *Amor, esperanza y fe* (Eduardo Gordon, 1859); *La mujer abandonada* (José C. Bustamante, 1876), son algunos ejemplos.

Hemos elegido estos títulos teniendo en cuenta los antes citados del teatro europeo, suficientes para reconocer que nuestra escena se proyecta hacia la comedia de costumbres, primero, y hacia la comedia lacrimosa, después. En pocos años, lo auténtico del romanticismo americano (espíritu de libertad, pasión al servicio de las grandes causas, nacionalismo y liberalismo) ha dejado su lugar a la máscara de un romanticismo sensiblero. En

BOHEMIA Y ANTIBOHEMIA

(Fragmentos de cartas de Florencio Sánchez).

Aquí, algunos amigos esperaban verme llegar casado y querían conocer a mi mujercita. Les asombra, les extraña, que yo, el célebre bohemio, el incrédulo, el desprecioso eterno, haya caído en las redes, y no se darán por vencidos hasta que no me vean contigo, paseando por los bulevares.

Me acuesto a las cuatro de la mañana, deshecho de cansancio, y tengo que levantarme a mediodía para comenzar a la una, de nuevo, la abrumadora tarea. Dirás que no debo sacrificarme así; pero lo exige mi porvenir, nuestro porvenir; y todos esos esfuerzos los hago con la convicción de que más tarde, podré aprovecharlos ventajosamente. Yo, veterano en estas lides, no me imaginaba encontrarme en una situación semejante y ten por seguro de que, si no pensara tan seriamente en el mañana, habría echado al diablo todo esto, mandándome a mudar. Pero estás tú de por medio, Catita mía; tú, que me has hecho reflexionar juiciosamente; que me has inducido a abandonar para siempre la vida anormal que

llevara; que me has hecho soñar con el reposo anhelado de un hogar."

No se enrolle, no se acople a camarillas, grupos, cenáculos o escuelas. Trabaje para usted y contra todos, pues no le quiepa duda de que todos han de trabajar contra usted. Claro que ésta es una receta para triunfar en cualquier parte, pero puedo asegurle que en Buenos Aires no sólo es eficaz, sino necesaria.

De mi neurastenia ni que hablar ya. Los fantasmas van huyendo y cada día me siento más sereno. Nadie podrá negar, pues, que tengo una potra bárbara, que otro nombre no sabría darle a esa fuerza que, a mi pesar, me defiende a mí mismo; salvo el de instinto de conservación que tal vez haya sido lo que me llevó a Florida de una manera casi inesperada y de Florida me trajo a estos pagos (que no dejaré mientras no me reponga del todo) cuando estaba a punto de malbaratar los triunfos de Montevideo en la "dérâcle" inevitable que acarrea, fatalmente, mi desesperanza y mi falta de fe en mis propios éxitos. . .

En fin, lo principal es que me voy sintiendo con fuerzas para empezar de nuevo. En esta semana que comienza, pienso poner telón a una nueva obra de asunto imaginado aquí. Confío en que salga bien.

Una pose de dandy para el dramaturgo bohemio.



este momento se produce la crisis de nuestra escena, que pierde el rumbo heredado y sus mejores posibilidades. El posible teatro nacional ha quedado en un teatro europeizado. Y así hasta la década del 80.

3 — Del nacionalismo al individualismo.

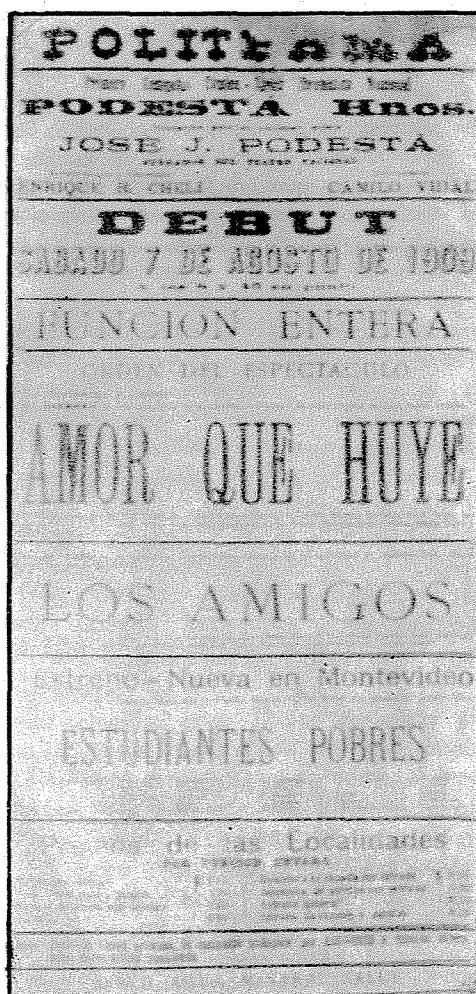
Hemos elegido esta década porque ella comprende el estreno del drama **Juan Moreira**, dramatización del folletín del periodista Eduardo Gutiérrez, publicado en 1878. El gaucho hacia su aparición en la escena teatral; no por primera vez, porque en la Argentina existía ya una tradición sainetera gauchesca desde fines del siglo XVIII. Pero esta obra de José Podestá y Eduardo Gutiérrez es punto de partida de una nueva concepción que tiene detrás suyo dos hechos importantes: la publicación del **Martín Fierro** de José Hernández y el interés que despertó el periodismo por los gauchos matreros. El poema de Hernández, además, es panfletario, denuncia males de la campaña y, aunque no idealiza, justifica la conducta del gaucho malo. Los folletines de Gutiérrez, por el contrario, extraídos de la crónica policial, hacen caudal de los Juan Cuello, de los Matacos, de los Pastor Luna, que de simples criminales son ascendidos a arquetipos gauchescos. A través del poema y de los folletines se había formalizado un interés popular por el tema; de allí el éxito de **Juan Moreira**.

Pero éste significó, además, la posibilidad de una nueva técnica teatral, al levantar el escenario al lado del picadero del circo, por un lado, y al unir texto hablado y pantomima, por el otro. Se enriquecía así el arsenal técnico.

En otro sentido, **Juan Moreira** fue una nueva fórmula del sainete gauchesco primitivo argentino, con iguales personajes y situaciones, con igual peripécia de violencia como ingrediente truculento.

Juan Moreira se representa en Montevideo en 1889. El impacto se traduce ya al año siguiente, en el que Elías Regules escenifica el **Martín Fierro** y, a partir de 1890, se suceden las obras que abrevan en **Juan Moreira**: Julián Giménez, de Abdón Aróstegui, es la primera obra original de este género, e incluye la variante del patriotismo del personaje. Años después, Aróstegui reincide con **Heroísmo** y se explica así: "... escribí **Heroísmo** con el entusiasmo que había escrito Julián Giménez, lo confieso francamente, y más bien como un panfleto que como una obra teatral". El panfletarismo del **Martín Fierro** daba su fruto uruguayo y nuestro teatro se reencontraba, así, con sus orígenes.

Programa de una representación de la compañía de los Hnos. Podestá en el Teatro Politeama.





Blanca y Arturo
Podestá. Col. Museo
de Música y Teatro
de AGADU.



J. J. Podestá, según Cao. Caricatura
publicada en la revista "Caras y Caretas"
el 1º de agosto de 1903.

En este mismo año 1893, Orosmán Moratorio estrena su *Juan Soldado*, vértice de la orientación panfletaria: lo subtitula *Drama criollo, satírico-político*; y filia su momento: "La acción pasa en Batuecas en tiempos... de un Coronel". La situación de la campaña, las alusiones políticas, las glorias partidarias, la defensa del sufragio libre, son subtemas de la pieza que confirman su sentido planfletario.

La secuencia continúa con *Cobardel*, de Víctor Pérez Petit (1894), la primera obra que en apariencia se vuelve contra el mito de *Juan Moreira*, centrada en el tema del honor ("...el gaucho pobre no tiene más prenda que su honor") y éste descansa en los valores del machismo gauchesco. Pero el personaje no es un *Juan Moreira* y, por ello, se gana el concepto de cobarde. En un cuarto de hora de decisión, se enfrenta a la justicia, lucha contra la partida que aprisionó a su padre y saca su patente de gaucho valiente: todo vuelve a la normalidad.

Estos son los grandes títulos con los que el teatro uruguayo da su réplica a la nueva línea temática, romántica en el fondo por lo que tiene de rebelde, de exaltación del individuo, de visión idealizada del gaucho o, por lo menos, depurada de la criminalidad de los modelos ocasionales. Y original, en cuanto el habla gauchesca sucede al español americano como vehículo expresivo, por una parte, y por la explotación, como lo hace

Moratorio, de los recursos técnicos que aporta el circo de los Podestá. Nuestro teatro parece liberado de la servidumbre romántica y retorna al panfletarismo inicial.

Pero, ¿era esto auténtico o sólo un fruto del entusiasmo por la repercusión popular del *Juan Moreira*? Es cierto que brindaba la oportunidad al dramaturgo de hacer de su héroe abanderado de una causa que, directa o indirectamente, iba a incidir en el panorama político; pero la lucha escrita se hace ya en los periódicos y por ellos llega al pueblo. De allí que el teatro haya perdido su oportunidad para retomar la senda de los comienzos de su historia.

Un factor de desinterés más importante, por parte de los autores, fue la demora del ingreso a escena del drama gauchesco; el vigor de las intenciones quedaba ahogado por una realidad que ya no existía y que era pura arqueología. Todo se unía: técnica, legislación, inmigración, para terminar con la estancia cimarrona y el gaucho crudo. Quien supiera ver este panorama de la desaparición del tipo humano, del ambiente, de su mundo de valores y, a la vez, pudiera hallar en el medio rural nuevos motivos para la dramaturgia, a tenor de la época que se estaba viviendo, podría renovar el género. Hubo uno que vio profundo: se llamó Florencio Sánchez, y su primer tarea fue, precisamente, el balance y liquidación del drama gauchesco y del culto a *Juan Moreira* que le diera orígen.



José J. Pedestá. Col. Museo de música
y Teatro de AGADU.

4 — Balance y liquidación del drama gauchesco.

En tres años (del 1902 al 1905) y con cuatro piezas (*M'hijo el dotor*, *Cédulas de San Juan*, *La gringa* y *Barranca abajo*) cerró Florencio Sánchez el ciclo gaucho anterior y liquidó los estereotipos de un teatro "nacional" mal entendido. Sólo debió poner en juego todo su descreimiento sobre la materia. Sánchez no creía en el machismo (*Cartas de un flojo*) ni en el individualismo caudillista (*El caudillaje criminal en América del Sur*) ni veneraba a Aparicio Saravia, muerto por esos años. No creía en el individualismo como fuerza, sino en la fuerza de las ideas de su generación. Por todo ello y porque creía que el gaucho ya no existía como realidad y que los dramas que pretendían centrarlo como héroe eran falsos, no podía continuar la línea de sus antecesores. En cambio, plantea presupuestos que pueden sintetizarse así: a) verdad en la creación de tipos y caracteres; b) justa comprensión de los problemas actuales del hombre del campo; c) pensar primero en el TEATRO y luego en lo demás.

Pero tampoco creía en la existencia de un teatro "nacional": "Esto del teatro nacional, señores míos, es una brillante sofisticación. El teatro no tiene bandera. Es universal, humano... Se escribían costumbres desconocidas. Un rancho de paja y terrón por decorado, por lenguaje característico unos cuan-

tos "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..." (Conferencia sobre Teatro nacional).

Y como teatro nacional y drama gauchesco eran entendidos como sinónimos, al desaparecer éste caía aquél. Para remplazarlo Sánchez propone un teatro universal (por sus temas, por el carácter de sus personajes) en el que la impostación en un medio determinado resulta sólo una concesión al realismo contemporáneo.

De los dramas citados al comienzo extraemos las siguientes consideraciones que confirman la búsqueda de un universalismo: 1) los personajes son considerados primero como hombres, luego como criollos (ya no se puede hablar de gauchos, a su juicio, en 1902); 2) antes que los problemas sociales y políticos están los problemas del hombre mismo, de su personalidad, de su conducta; 3) antes que la repercusión nacional de tales problemas está su incidencia en la familia; 4) los rasgos tipificantes de la nacionalidad (lenguaje, por ejemplo) no pueden incidir en el pensamiento del autor sino como datos de una realidad ocasional.

Por estos presupuestos Sánchez creó caracteres y no tipos, de validez universal (para un europeo, don Zoilo resultó un Rey Lear criollo); buscó una problemática trascendente, comprometedora, del hombre, rehuyendo la estereotipada del gaucho de comedia; abandonó el planfletarismo que apuntaba a la nacionalidad por uno que repercutiera en el hombre como verdad eterna; y si mantuvo todo el aparato exterior que él satirizaba (ranchos, etc.) pensamos que lo hizo teniendo en cuenta que un medio tal estaba atraíendo la atención del público.

Lo importante es que, después de estas piezas de Sánchez, quedó sin posibilidad todo retorno al estilo *Juan Moreira* y a la falsedad romántica que exaltaba una tabla de valores ya extinguida. Los dramaturgos posteriores quedaron condenados a la arqueología (*Herrera*, *El león ciego*) o a la búsqueda de nuevas vetas dentro del criollismo.

II - FLORENCIO SÁNCHEZ

1 — La teoría dramática.

En 1908 Florencio estrenaba *Nuestros hijos*, la primera pieza de su último ciclo, y de ella recogemos un texto que puede tomarse como una declaración teórica sobre su orientación y sus procedimientos creadores. Dice



*Sobre los carteles se ve
muerto que caína. — Los muert
os lo sacan*

Escena final de "Los Muertos". Fotografía autografiada por Florencio, con la famosa frase de esta obra manuscrita por el autor.

así: "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 conciencia con la oración del sentimiento." (Acto I, esc. 10) Y más adelante aclara el personaje (el Sr. Díaz): "Mi obra no será de especulación científica. 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).

El análisis de estos dos fragmentos nos dará la clave del teatro de Florencio Sánchez. En primer lugar, lo que más claramente aparece definida, es la intención: hacer teatro pedagógico, que es la más antigua fórmula dramática; en la declaración no falta ni el tópico del espejo para dar la filiación de su pensamiento. Lo que se reflejará en él son los aspectos negativos pero corregibles del hombre: pasión, ignorancia, prejuicio, trilogía de males que provocan el dolor humano en todos los tiempos. Podía haber agregado a aquéllos algunos elementos tomados de su producción anterior: la falta de voluntad, el aniquilamiento consentido, la fuerza dominante del medio, todos ellos claves de múltiples personajes y situaciones de sus obras.

En segundo lugar, su teatro no será de crítica, ni siquiera de tesis, como el contemporáneo teatro europeo que admira; no será la suya una escena que sirva de plataforma para sostener determinada ideología, sino para presentar hombres en lucha en el drama cotidiano ("el drama de todos los días y de todos los momentos"). Su punto de partida es ya dramático, puesto que ve la vida misma como un conflicto. Será el suyo un teatro polémico porque la realidad lo es. Pero no habrá en él lugar para la "especulación científica", porque toda especulación es fría y Sánchez siente esa realidad dramática de la existencia en su propia carne. De allí que su filosofía se resuelva en un humanitarismo teñido de afecto por las criaturas, es decir, lo más alejado de los sistemas filosóficos, sociológicos o políticos de su hora.

Por otra parte, todo teatro de tesis, de especulación filosófica, debe desembocar fatalmente en una toma de posición del autor, que sostendrá tal o cual idea como la Verdad. Pero Sánchez sólo habla de "exponer", es decir, de hacer contemplar al espectador situaciones vitales que le revelen las causas del dolor humano; luego, de "difundirlas como un arma" contra esos mismos males. Toda esta tarea está dirigida a la inteligencia del hombre-pectador; pero no buscando convencerlo sino convencerlo con "la oración del sentimiento". Y en este final radica la base misma de los procedimientos teatrales de Sánchez que, luego del enfrentamiento dialéctico de las ideas, resuelve la obra por

LA VIDA BREVE

MUCHACHO DE 28 AÑOS DESCUBRE SU TALENTO Y TRIUNFA

(Carta de Florencio a su hermana Elvira.
6/8/1903)

Querida China: Pensaba llevarte personalmente la respuesta a tu cartita que acabo de recibir. Linda cartita! Pero quiero anticiparles una buena noticia. Mi obra "M'hijo el dotor", presentada al teatro de la Comedia y leída ante un grupo numeroso de críticos y literatos, ha sido recibida con un entusiasmo enorme. Opinión unánime: en el Río de la Plata no se ha producido una obra para teatro, tan bella, tan honesta, tan bien hecha. Auditores y artistas me abrazaban. Fue una revelación. Nadie creía que en este saco había chicharrones. Catita está juntando los recortes de los diarios para enviárselos a mamá. En fin... enorme éxito. Se cree que habrá obra para cien representaciones, lo que a treinta pesos por noche me representa no sé cuánto —el gusto de verlos a ustedes, presentándome decentemente en Montevideo— y el de preparar mi hogar futuro. Vendrías tú conmigo?

Lee fuerte esta carta, interrúmpela aquí y dales un abrazo a los queridos viejos. A ellos mi triunfo!... Mi primer triunfo; ni la caja de fósforos se ha agotado ni creo que haya alumbrado con mi obra lo que puedo alumbrar. El martes de la próxima, estreno.

Los auspicios no pueden ser más alentadores. Irá Antoine, el actor francés, a conocer "una obra" del teatro regional argentino; irá lo más grande de la intelectualidad porteña; tendrá jueces severos y al triunfar, pensaré en ustedes, como pensé al escribir la obra. Uno de los personajes se llama Olegario, y una de las escenas más pintorescas les recordará a ustedes, cuando la lean, cosas vividas en casa, en la intimidad de ese hogar tan bueno.

Catita, la madrecita que me recogió en mi desastrosa bahemia y que me ha hecho mirar hacia el porvenir, tiene derecho a buena parte del reconocimiento de ustedes.

Iré, pues, a fines de la semana próxima, a vivir con ustedes y para ustedes, sin hacer caso de los ladridos de los cuzcos de la familia y de lo que no es familia. Adiós. Florencio.



Isabel Sánchez, prima de Florencio, una niña no identificada, Catalina Raventós de Sánchez y su esposo en la casita de éste en Banfield. (1905).



Florencio leyendo una de sus obras a un autor porteño en un teatro de Buenos Aires.

TEATRO

Compañía Teatral
pueden

JOSE J.
BY JULY 23

GRAN EXITO
El teatro de los Amantes
de la Ciudad de Rosario

EL RETRATO

GRAN EXITO
El teatro de los Amantes
de la Ciudad de Rosario

LOS MUERTOS

GRAN EXITO
El teatro de los Amantes
de la Ciudad de Rosario

Plato con

El teatro de los Amantes
de la Ciudad de Rosario

D. Beril

Demógenes y das

Programa del estreno
"Los Muertos" por
compañía de los

la vía de una conciencia amorosamente conmovida. Y esto ya desde *M'hijo el dotor*.

En cuanto al método de su teatro, está igualmente explicado en el drama *Nuestros hijos*: "Me basta con el hecho en sí y las causas que lo han determinado"; "No tomando en cuenta ni los embustes ni las fantasías"; "La puñalada de ayer y la puñalada de hoy son dos dramas distintos. Extraerlos del relato trivial, analizarlos..." Esta es la actitud previa a la composición del drama: el análisis de los hechos en su realidad desnuda, sin permitir que lleguen a él deformados por conceptos ajenos; la confrontación de hechos iguales para descubrir sus diferencias, porque detrás de ellos hay un hombre, que es, en definitiva, a quien quiere Sánchez aprehender.

Todo este planteo de un método de trabajo y de una finalidad de la creación, tienen su corolario en un mejoramiento del autor que luego deberá trasmisitirse al público a través de la obra: "Durante cuatro años de lectura razonada y analítica —prosigue el Sr. Díaz— he ido experimentando la alegría de una renovación de mi ser moral y, si no me considero del todo justificado, estoy depurado de prejuicios y siento desbordarse en mi espíritu la tolerancia y la piedad por mis semejantes". Esto es lo que el mismo Sánchez pudo decir contemplando su producción hasta el momento. Y lo que importa más, este mejoramiento del autor debe operar de inmediato sobre el espectador, con lo que el drama cumple en alto grado su misión pedagógica.

En síntesis, partiendo de datos concretos e individuales que extrae de la realidad cotidiana, pone de manifiesto las causas que la crean; enfrenta a ella un personaje que, si bien corresponde a la generalidad, ofrece rasgos personificadores; y, finalmente, da una respuesta individual al conflicto suscitado entre tal realidad y tal personaje y una solución al drama, que proviene del sentimiento antes que de la inteligencia.

Los cuadros realistas son el medio de que se vale Sánchez para dar una verdad que no puede ser controvertida o declarada artificial, porque el espectador ya la conoce. Y si los personajes pueden ser tachados de casos excepcionales, a través de ellos se encarga Sánchez de presentarlos como muestras de un hombre universal: "Constituimos nosotros... una clase social perfectamente definida" (la de los "garroneros y vividores") explica Jorge en el drama *En familia*.

Desde luego que corrió el riesgo de quedar preso en esas "tajadas de mala vida" que dramatizó, e incluso algunos críticos no vie-

ron en él más que el pintor de una realidad, pidiéndole que "no se metiera en honduras filosóficas". Pero Sánchez entendía el teatro sólo en esta dimensión de universalidad, y corrió el riesgo: desde sus primeras piezas, nació esta aventura.

2 — El drama del criollo.

El ciclo total de la producción de Sánchez fue brutalmente cortado por su muerte, precisamente en el momento en que su obra mejor se ajustaba al "programa" que hemos extractado de *Nuestros hijos*. Pero la interrupción no implicó una mutilación de las últimas consecuencias de su dramaturgia, sino solamente una pérdida del afinamiento técnico que hubiera podido conquistar y los ejemplos de su concepción de la vida que hubiera podido multiplicar. Porque desde *M'hijo el dotor* ya están dados los elementos fundamentales de su teatro, que las obras posteriores diversifican y enriquecen.

Sin que este esquema pretenda ser taxativo en su cronología, podemos distinguir tres períodos claves por los ambientes de fondo de los dramas: el criollista, el de los pobres y el burgués. El primero entraña directamente con las últimas producciones de nuestra escena y el último proyecta la obra hacia el universalismo que es la meta de su teatro.

Preferimos no denominar su primer ciclo "criollista", porque hablar del "drama del criollo", del hombre criollo, está más de acuerdo con el planteo de las piezas que lo integran y con el espíritu dramático de Sánchez. Las cuatro piezas son: *M'hijo el dotor*, que debió llamarse *Las dos conciencias*, estrenada en 1902; *Cédulas de San Juan* (sainete) y *La gringa* en 1904 y *Barranca abajo* en 1905. De todos ellos, el único que conserva algo del viejo espíritu del *Juan Moreira* es el sainete, por su peripécia violenta. Pero los tres dramas se mueven en un mundo ajeno a aquél: enfrentamiento de ideas morales de dos generaciones, una campesina y la otra ciudadana, sobre el conocido esquema de Sarmiento ("Civilización y barbarie" como sinónimos de campo y ciudad) en la primera obra. En *La gringa* se mantiene el fundamento generacional para enfrentar dos concepciones técnicas que tienen una inmediata derivación moral; pero Sánchez hace interferir, aún, el problema del enfrentamiento de dos razas que significan, también, dos fórmulas de trabajo. En cada una de ellas se produce el mismo enfrentamiento generacional y tecnológico, que se proyecta al campo de la conducta. En *Ba-*

O APOLÓ

o Domingo Nacional
de Honduras

PODESTA
16 Octubre de 1905

el ropero

DEL TEMIENTE

el ropero

ENTRO

el ropero

UERTOS

el ropero



Florencio al promediar su carrera de escritor.

rranca abajo, don Zoilo cierra el ciclo que iniciara el Cantalicio de *La gringa*; de haber tenido el carácter de aquel personaje, hubiera también terminado sus días en el suicidio. La bancarrota de don Zoilo proviene de la crisis de una personalidad aferrada a una tabla de valores (machismo, paternalismo absolutista, caudillismo infuso) incompatibles ya con el orden jurídico del 900. Es **Barranca abajo** una tragedia, porque lo que pierde al héroe es su desmesurado orgullo, que lo hace incapaz de reconocer su error. No es una víctima de los tiempos, ni de la suerte, sino de sí mismo; y su carácter repercute en la destrucción de su familia, primera etapa del castigo.

A través de este somero análisis, difícilmente podríamos encontrar rastros de panfletarismo, en el sentido nacional del término. No están en juego las ideas, sino los hombres; así, ninguno de los personajes "modernos" de los dramas son presentados como dueños de la verdad de las nuevas ideas, ni la solución del conflicto proviene de la aceptación de un sistema, sino que, en última instancia, es el sentimiento, irracional, quien determina el destino de las criaturas en pugna.

El campo y sus hombres resultan, a la postre, casi una concesión a la dominante del teatro contemporáneo del Río de la Plata. Pero Sánchez tiene un motivo lateral importante para buscar allí la implantación

MUCHACHO DE 34 AÑOS, AUTOR CONOCIDO, SE SABE CONDENADO A MUERTE

(Carta de Florencio a Julián Nogueira.
Génova, 20 /10/1909)

Caro Nogueira: La gran desgracia nacional; estoy enfermo y a lo que parece, seriamente. Mañana debo ver al doctor Livieratti, un gran médico, a estar a lo que me informan. Se trata de una bronquitis con serias proyecciones sobre el pulmón izquierdo. Còppola, que me examinó, es pesimista. Rossi que me examinó en seguida, no lo es. Yo, que siento la cosa, entoy en un término medio. Veremos mañana. Por lo pronto no debo exponerme al frío de las grandes ciudades, y salvo una opinión en contrario de Livieratti, pienso pasarme el invierno en San Remo o en Pietra Ligure, allí cerca de donde vive Aragno. La gran flauta que tengo jetzt. 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 esputo 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! Sería una injusticia, verdad?... En fin, guarde exclusivamente para usted esta poco consoladora noticia. No quiero que mi gente se alarme. Por el próximo vapor le mandaré las noticias de Livieratti. Mientras tanto quisiera hablarle de muchas otras cosas, pero la pluma se me cae de la mano. Espero robarle una hora a mi enorme desconsuelo, luego, mañana o pasado, para decirle mis impresiones del arribo a Europa. Hasta entonces, mi querido amigo.

de sus dramas: es en el campo donde la ignorancia, la pasión y los prejuicios se dan con mayor fuerza, donde el conservadorismo es mayor y donde la tabla de valores de la centuria anterior conserva toda su fuerza. Si bien ya no hay lugar para el caudillismo (1879 y 1904 fueron sus últimos y agónicos gestos) la mentalidad sigue existiendo; si la fuerza ha sido limitada por la ley y la justicia nacional ha relevado a la venganza individual, sigue siendo un argumento último de ciertos caracteres; si las costumbres se han dulcificado, de todos modos el coraje sigue manteniendo su vigencia. Es decir, sólo quedan resistiendo la transformación los grandes caracteres (don Olegario, don Zoilo); los otros, como Cantalicio, están condenados a desaparecer.

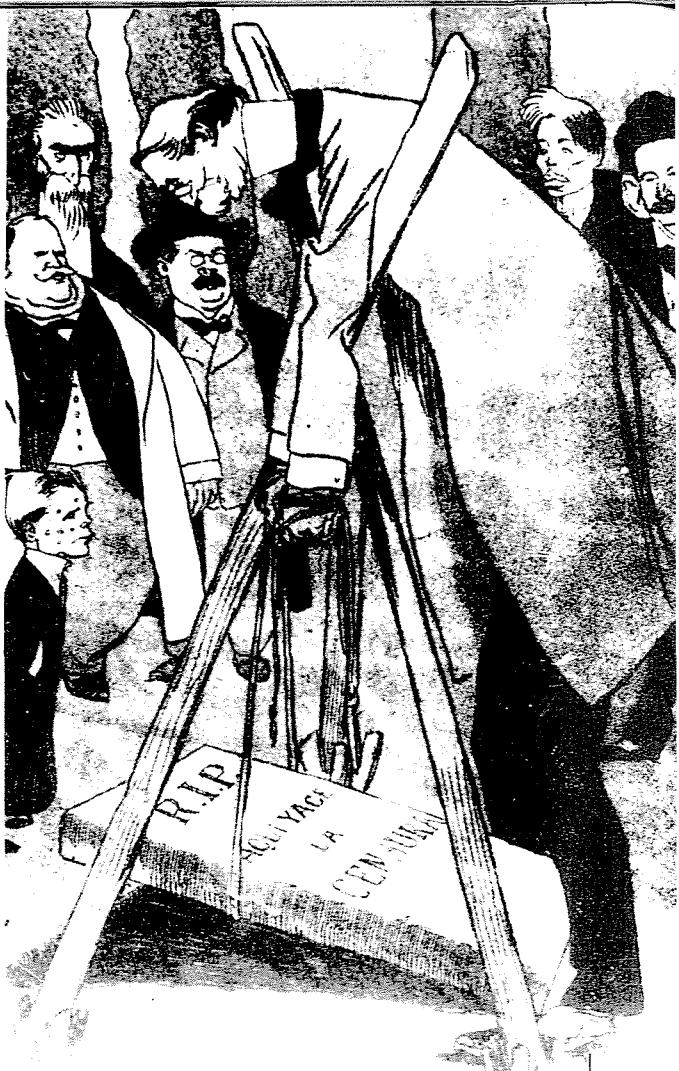
Esta es la última síntesis de los tres dramas del criollo de Sánchez y por esta razón con ellos se cierra definitivamente el ciclo del teatro gauchesco.

3 — El drama de los pobres.

Recogiendo la orientación del sainete suburbano argentino, Florencio Sánchez traslada la acción de sus piezas al mundo de los pobres, ya en el suburbio, arrabalero y compadrito, o al de una burguesía en proceso agudo de decadencia económica y moral. Entre los dramas del criollo del primer ciclo, aparece un sainete, *Canillita*, y una comedia en dos actos, *La pobre gente*, ambos de 1904, que constituyen una primera aproximación al tema. En los dos el tema es el mismo: la miseria como causa de la destrucción de la familia, de la quiebra de los valores morales, y de la ruina del hombre: "... si vieras cómo voy viendo yo a los míos... pervertirse, degradarse con el mal ejemplo y la vagancia, todo relajado, todo desmoronado, por la miseria, te lo aseguro, temblarías por tu honradez..." (*La pobre gente*).

A partir de *En familia* (1905), los dramas se suceden en este ambiente de decadencia económica y moral, en el que la miseria destruye hasta la voluntad. O el planteo inverso a causas iguales: la falta de voluntad como agente de la ruina del hombre, perfectamente ilustrada en *Los muertos*.

Son precisamente los sainetes los que tienen la responsabilidad de representar esta segunda actitud de Sánchez, para lo cual debió reorientar el género. Allí donde sus contemporáneos argentinos crean a tenor del pintoresquismo, moviendo en el suburbio los mismos tópicos de *Juan Moreira*, con personajes iguales (los gringos y gallegos) o las variantes del gaucho malo: el malevo, el compadrito, el taita, Sánchez descubre un último



Dibujo de Jiménez publicado el 20 de agosto de 1903. "Fundación del teatro nacional: colocación de la primera piedra". Aparecen: Florencio Sánchez, Nicolás Granada y E. García Velloso.

TESTAMENTO

Si yo muero, cosa difícil, dado mi amor a la vida, muero porque he resuelto morir. La única dificultad que no he sabido vencer en mi vida, ha sido la de vivir. Por lo demás, si algo puede la voluntad de quien no ha podido tenerla, dispengo: primero, que no haya entierro; segundo, que no haya luto; tercero, que mi cadáver sea llevado sin ruido y con olor a la Asistencia Pública, y de allí a la Morgue. Sería para mí un honor único que un estudiante de medicina fundara su saber provechoso para la humanidad en la disección de cualquiera de mis músculos.

Florencio Sánchez.

LOS ESTRENOS DE FLORENCIO SANCHEZ

La gente honesta, sainete; 26 de junio de 1902. Fue retitulada Los curdas.
Mi hijo el doctor, comedia en tres actos; 13 de agosto de 1902.
Canillita, sainete; 2 de octubre de 1902.
Cédulas de San Juan, sainete en dos actos; 1 de agosto de 1904.
La pobre gente, comedia en dos actos; 1 de octubre de 1904.
La gringa, comedia en cuatro actos; 21 de noviembre de 1904.
Barranca abajo, tragedia en tres actos; 26 de abril de 1905.
Mano santa, sainete; 9 de junio de 1905.
En familia, comedia en tres actos; 6 de octubre de 1905.
Los muertos, comedia en tres actos; 23 de octubre de 1905.

El conventillo, zarzuela en un acto; 22 de junio de 1906.
El desalojo, sainete; 16 de julio de 1906.
El pasado, comedia en tres actos; 22 de octubre de 1906.
Los curdas, sainete; 2 de enero de 1907.
La tigra, sainete; 2 de enero de 1907.
Moneda falsa, sainete; 8 de enero de 1907.
El cacique Pichuleo, zarzuela; 9 de enero de 1907.
Los derechos de la salud, comedia en tres actos; 4 de diciembre de 1907.
Nuestros hijos, comedia en tres actos; Junio de 1908.
Marta Gruni, sainete; 7 de julio de 1908.
Un buen negocio, comedia en dos actos; 2 de mayo de 1909.

plano más conflictualmente humano, más universal si se quiere: la lucha del hombre por sobrevivir, luchando contra un ambiente y una condición. Salvo en *Mano santa*, que divierte con la ignorancia supersticiosa de la heroína, todos los demás apuntan a problemas esenciales de la condición humana. *El desalojo*, *Marta Gruni*, *Canillita*, *La Tigra*, son aspectos de esta problemática. En *Marta Gruni* y en *La Tigra*, el denominador común es la renuncia, es decir, el fracaso, de individualidades que han pretendido escapar al medio, para rescatar por el amor sus existencias. Ceden, como cede *Moneda falsa*, éste porque "vos sabés que no tengo genio" y, aunque le vuelva al final, seguirá siendo el mismo "otario" incapaz de imponer su voluntad de no ser ladrón.

Los tres sainetes muestran un mundo irredimible: la resistencia o la pasividad dan lo mismo; el medio se impone al individuo, lo maneja, lo condiciona y lo arruina. Eso es el arrabal. Y, en sus fronteras, una capa social que va desmoronándose hacia la misma condición de los orilleros de la ciudad.

En familia, *Un buen negocio*, *Los muertos*, *La pobre gente*, muestran personajes a quienes Sánchez toma en el filo peligroso de la existencia, en el instante en que la pobreza comienza a destruir la familia. Alcoholismo, prostitución, son las pendientes por donde fatalmente se deslizarán, porque carecen de la energía capaz de salvarlos. Figuras deca-

dentes, a las que Sánchez compadece pero a las que condena en nombre de una moral vitalista que exige hombres de voluntad integral para enfrentar la vida.

Una aclaración importante: estos personajes de comedias y sainetes no obran así (especialmente los últimos) porque sean tal o cual tipo (taifa, percanta, costurerita o canillita) sino porque son hombres y mujeres. Segundo: si Sánchez los ubicó en el arrabal, tenía la misma razón que en el caso de los dramas campesinos: el suburbio está allí, a la vista, como testimonio de validez irrecusable de que la miseria existe. Es de la realidad de donde ha extraído la materia y sus personajes, para conmover con ellos, y si hay asuntos de crónica policial, real o posible, el espectador deberá descubrir la diferencia entre "la puñalada de ayer y la puñalada de hoy" y qué clase de hombre hay detrás de cada una de ellas.

4 — El drama de los burgueses.

En 1906 estrenaba Florencio Sánchez *El pasado*, su primera toma de contacto con el mundo de los burgueses en la plena acepción de este término. Es la clase definida por la estabilidad económica, cierta formación cultural no exenta de refinamiento, un sistema de ideas definido (liberalismo, científicismo, progresismo) y una tabla de valores cristiana.

Es decir, nuestra sociedad novecentista, tratando, además, de imponer su estilo de vida.

Atraen a Sánchez, en este momento, problemas que están desprendidos hasta cierto punto de las condiciones materiales de la existencia, pero que pueden vincularse a aquella trilogía de males ya señalada: pasión, ignorancia, prejuicio.

En *El pasado*, el tema es el amor ilegítimo, planteado trágicamente, bajo la forma de

Con una garza. Fotografía difundida en el libro de Julio Imbert.



VIDA Y DESTINO: CRONOLOGIA

- 1875 (17 de enero): en la calle Agraciada Nº 26 nace un hijo del matrimonio de Olegario Sánchez y Josefa Mussante, bautizado Florencio Antonio en la Iglesia del Carmen el 11 de febrero. Un mes después, la familia se traslada a Treinta y Tres y luego a Minas.
- 1890: trabaja de escribiente en la Junta Económico-Administrativa de Minas; es periodista en "La voz del Pueblo".
- 1892: primer viaje a la Argentina.
- 1897: participa en la Revolución de Aparicio Saravia.
- 1898: vuelve a la Argentina. En Rosario es periodista en "La república". Estrena Canillita.
- 1899: regresa a Buenos Aires. Hace periodismo en "El País".
- 1902: estreno de M'hijo el dotor.
- 1903 (25 de setiembre): se casa con Catalina Raventós. Es secretario de redacción de "Tribuna"
- 1904 (15 de agosto): vende en \$.879, a Jerónimo Podestá, los derechos de M'hijo el dotor, Canillita y Cédulas de San Juan.
- 1907: comienza en Montevideo gestiones para un viaje a Europa. Estrena en diciembre Los derechos de la salud. Primera crisis de su salud.
- 1908: La Cámara de Diputados aprueba su pensión de viaje.
- 1909: el presidente Williman designa a Sánchez comisionado para informar sobre la concurrencia del Uruguay a la Exposición de Roma. Parte para Italia, solo.
- 1910: enferma en Milán. Internado en un hospital de caridad, fallece el 7 de noviembre.

culpa familiar expiada por los descendientes; frente a ella, la posición de la moral vitalista: la educación para la comprensión y el amor, liberará a la criatura en falta. Sin una educación liberadora de prejuicios, el dolor empañará toda existencia en estas condiciones. El tema de *Nuestros hijos* es la maternidad ilegítima (el mismo problema del drama anterior, pero tomado en el momento que nace la culpa) que condenará socialmente a la responsable; la solución de Sánchez descansa, igualmente, en el amor y la comprensión, que educarán a la sociedad para que la maternidad sea reconocida como un derecho en todas las circunstancias. Finalmente, *Los derechos de la salud*: los enfermos, nos dice Sánchez, no deben encadenar a los sanos a su destino. En el fondo, es la última consecuencia de la moral vitalista del autor, planteada tangencialmente, en forma más directa e incisiva que en los dos dramas anteriores.

La sola enunciación de los temas basta para justificar el cambio de ambiente, entre otras cosas, porque el lenguaje es más rico, más preciso y definido en sus significaciones. El desencuentro entre un lenguaje refinado por la cultura y el habla coloquial, ya había resultado peligroso en *M'hijo el doctor*, especialmente porque el doctor encuentra vulgar llamarse Robustiano y prefiere el culto Julio y, a partir de allí, ya no hay diálogo posible con el padre en un igual plano expresivo. Esta igualdad de plano mental y expresivo se logra ahora en la comedia burguesa; si bien Sánchez quiere "divulgar", no quiere "vulgarizar". Y esto mismo lo llevó, sin darse cuenta, a un estilo ampulosos, retórico, que fluye por estos tres dramas que tan mal sonaron en los oídos de la crítica acostumbrada al fonogramismo coloquial de su producción anterior.

En medio de estos dramas, solitario, un sainete: *Marta Gruni*. Revestido de todo el aparato exterior de los sainetes tradicionales, se eleva por su tema, que lo vincula a aquellos dramas burgueses: la libertad para amar sin prejuicios de clase.

5 — Sánchez y el teatro nacional.

La visión general que hemos planteado del teatro de Florencio tiende, en última instancia, a mostrar un hecho innegable: que su dramática clausuró las posibilidades de un teatro "nacional" en el sentido que nos había legado el siglo XIX. Y sus propias manifestaciones con respecto a la existencia de una escena nacional, las relativas a la universalidad del teatro, sumadas a la temática y a la orientación de su obra, nos terminan

de explicar por qué la historia del "nacionalismo dramático" concluye el día del estreno de *M'hijo el doctor*.

Quedaría por ver el "después de Sánchez", que nos mostraría que nuestros dramaturgos sintieron el impacto de su personalidad y del éxito de su teatro, y tentaron suerte por la senda que él abriera. Lo que nos lleva directamente al estudio de la originalidad de Florencio.

En primer lugar, su originalidad descansa en la terminante orientación del teatro hacia la comedia de costumbres y el planteamiento de temas universales, fuera de los marcos regionalistas del criollismo a lo Juan Moreira o de la simple comedia satírica de sus contemporáneos (Laferre, por ejemplo). En segundo lugar, por la total renovación que opera en el sainete: hizo de él un género de la misma profundidad de la comedia o de la tragedia. Finalmente, en un plano más técnico, por la invención de una fórmula de desenlace que desbordó los cánones del teatro de aquella época.

Todo lo demás está en el mundo de su ideología, que nunca fue muy clara y muy sistemática, y que sólo interesa en cuanto fue reelaborada dramáticamente. Por otra parte, nunca pudo realizar su sueño de ver representados sus dramas en Europa (por Zucconi en Italia, Antoine en París) con lo que su creación no pudo alcanzar un nivel de representación escénica acorde con los textos; el mismo Sánchez habla alguna vez de que los actores se "quedaron atrás", en su oficio, de los creadores. Cuando Sánchez ascendía hacia la universalidad, los actores estaban aún en la etapa del teatro criollista de la improvisación y el mero juego de las dotes personales. Y esto pudo traducirse en una falta de aliciente para su perfeccionamiento técnico.

En última instancia, repetimos que Sánchez no pudo concluir su ciclo creador, truncó por la muerte. Quizás hubiéramos hallado aún un nuevo ciclo, el que preludian los tres dramas de los burgueses, más definidor, si se quiere, de su total originalidad.

Para el balance definitivo, el lector debe tener en cuenta que, en la literatura dramática uruguaya, a diferencia de la argentina, Florencio Sánchez fue un solitario, aunque padre de una nueva generación de escritores que tardará más de cuarenta años en librarse de su influencia. Y que aún no lo ha logrado del todo, porque en eso está.

Antes de Florencio Sánchez, Florencio Sánchez y después de Florencio Sánchez: esas son las tres etapas de un teatro que, difícilmente puede ser llamado "teatro nacional uruguayo".

EL ORIGEN DE JUAN MOREIRA

Así narra José J. Podestá en "Medio siglo de farándula", el origen de la versión escénica de "Juan Moreira":

"Después de más de cien funciones que los Carlo habían dado, y ya agotado el repertorio y acercándose la fecha del beneficio de ellos, se buscaba una novedad y no se daba con ella, hasta que una tarde, conversando Eduardo Gutiérrez con el representante de la empresa del Politeama, señor Alfredo Cattáneo, se le ocurrió a éste decirle a Gutiérrez:

—¿Por qué no arreglás "Juan Moreira" en pantomima y la representamos en el beneficio de los hermanos Carlo?

Gutiérrez, después de un momento de meditación, contestó:

—No, no puede ser. Para representar Moreira se necesitaría un hombre que fuera criollo, que supiera montar bien a caballo, que accionara, cantara, bailara, y tocara la guitarra, y sobre todo que supiera manejar bien un facón; en fin, un "gaucho"; y en toda esta compañía de extranjeros no hay ninguno que posea esas cualidades tan necesarias para representar al héroe.

Cattáneo, competente hombre de teatro, no tardó en contestarle en el acto:

—Yo sé donde está ese hombre: trabaja en el "Humberto Primo"; es el payaso "Pepino 88". José J. Podestá.

Juan Moreira hablado

Poco tiempo después del estreno de la pantomima, don León Beaupuy le sugiere a Podestá la inclusión de la palabra, que daría forma definitiva al drama.

"Al preguntarle que le había parecido "Moreira", me dijo:

—Yo he visto muchas pantomimas en Francia, entiendo algo de la expresión de la mimica, y sin embargo anoche me he quedado en ayunas en algunos pasajes de la obra; y si esto me pasa a mí, que he visto tanto, ¿qué no le sucederá a los más negados que yo?

—Observe, amigo León, que junto con la mimica se produce el hecho que la hace comprensible.

—Convenido, pero no siempre. Por ejemplo: ¿qué dice el soldado al alcalde después de haber ido a ver quien llamaba a la puerta de calle?

—Nada más claro: — y haciendo la más expresiva mimica le fui indicando: "Allí está Morreira."

—Y por qué en vez de hacer mimica no dicen: "Señor, allí está Moreira que quiere hablar con usted? ¿No es más claro y más fácil?

—En el acto comprendí todo el alcance de aquellas palabras! Pensé que la tarea sería en verdad fácil, puesto que mientras se acciona los artistas dialogan la mimica por lo bajo, para hacer más exacta la expresión muda.

La idea había caído en terreno fértil. El cambio era un poco brusco, pero no imposible. Había que resolver el problema de la transformación de la pantomima en drama hablado, y se acordó que yo hiciera el arreglo, por conocer a fondo el argumento de la obra." "De Arrecifes nos trasladamos a Chivilcoy y el 10 de abril (fecha memorable) estrenamos por primera vez el drama criollo hablado "Juan Moreira".



El cortejo fúnebre de Florencio

BIBLIOGRAFIA BASICA

- Eduardo Acevedo Díaz: **Crónicas, discursos y conferencias; páginas olvidadas.**
- Amadeo Almada: **Vidas y obras**
- Héctor D'Agostí: Prólogo en **Teatro de Florencio Sánchez**. Ed.: Claudio García, Montevideo, 1936.
- José Alberto Dibarboire: **Proceso del teatro uruguayo, 1808-1938.**
- Eduardo Dieste: **Teseo - crítica literaria.**
- Almachio Cirne: Prólogo en **Nossos filhos**, Ed. Americana, Rio Grande, Livr. 1918.
- Dora Costi: **Florencio Sánchez.**
- Dardo Cúneo: En **Teatro completo de Florencio Sánchez**; veinte obras compiladas y anotadas, con los juicios que merecieron sus estrenos. Ed.: Claridad, Bs. As., 1941.
- Curso sintético de literatura uruguaya: **Conferencias del Centenario** (Dir. Carlos Reyles).
- Juan Pablo Echagüe: **El teatro argentino.**
- Fermín Estrella Gutiérrez: Prólogo en **La gringa**. Ed.: Kapeluz, Bs. As., 1959.
- Fermín Estrella Gutiérrez: Prólogo en **M'hijo el dotor**, Ed.: Kapeluz, Bs. As., 1963.
- José Flores Sánchez: **Estampas antiguas.**
- Tabaré J. Freire: **Ubicación de Florencio Sánchez.**
- Tabaré J. Freire: **Florencio Sánchez, sainetero.**
- Emilio Frugoni: **La sensibilidad americana.**
- Rubén Darío: **Autobiografía.**
- Gustavo Gallinal: **Letras uruguayas.**
- Fernando García Esteban: **Vida de Florencio Sánchez.**
- Enrique García Velloso: **Veinte años de teatro.**
- Juan Antonio González: **Dos figuras cumbres del Uruguay.**
- Carlos R. González Pacheco: Un proletario: **Florencio Sánchez.**
- Roberto Fernando Giusti: **Florencio Sánchez, su vida y su obra.**
- Julio Imbert: **Florencio Sánchez, vida y creación.**
- Alberto Lasplaces: **Opiniones literarias.**
- M. Víctor Martínez: **Florencio Sánchez. Episodios de su vida.**
- Vicente Martínez Cuitiño: Introducción en **Barranca abajo. Los muertos**. Ed.: La Cultura argentina, Bs. As., 1916.
- José María Moner Sanz: Prólogo en **La gringa; En familia; Barranca Abajo**. Ed.: Estrada y Cía., Bs. As., 1946.
- Luis Ordaz: **El teatro en la vuelta del siglo: Florencio Sánchez**. Capítulo. La Historia de la Literatura Argentina, Nº 32.
- José J. Podestá: **Medio siglo de farándula.**
- Carlos M. Princivalle: **Florencio Sánchez, su vida y el teatro nacional.**
- Ricardo Rojas: Estudio en "Moneda falsa". Ed.: Quetzal, Bs. As., 1953.
- Carlos Reyles: Véase **Curso sintético de literatura uruguaya.**
- Ruth Richardson: **Florencio Sánchez and the Argentine theatre.**
- Manuel Rossi: **Florencio Sánchez; síntesis de su vida y de su obra.**
- Vicente Rossi: **El teatro nacional.**
- Vicente A. Salaverri: Prólogo en **Del picadero al proscenio de José Podestá**. Ed.: Cervantes, Bs. As.
- Juan José de Soiza Reilly: **Hombres luminosos.**
- Arturo Vazquez Cey: **Florencio Sánchez y el teatro argentino.**
- Américo Zaffaroni: **Estampas de Florencio Sánchez.**
- Alberto Zum Felde: **Proceso intelectual del Uruguay.**

En *CAPITULO ORIENTAL*

Nº 16.

LOS NARRADORES DEL

NOVECIENTOS:

CARLOS REYLES

y junto con el fascículo, el libro
"LA RAZA DE CAÍN"

Indice:

- DE LOS PRIMEROS TIEMPOS
- LOS VIAJES Y LAS OBRAS
- LOS AÑOS DORADOS, LOS AÑOS NEGROS



En compañía de Tito Livio, Fopa, Pedro Miguel Obligado, Martín Doello Jurado, Pardo, Vicente Martínez Cuñino, Enrique García Velloso, Ricardo Rojas, Pacheco y numerosas personas, durante el banquete que le fue ofrecido con motivo de su viaje a Europa, — 2 de octubre de 1909. C. M. Pacheco es el que habla; a su derecha, Florencio.

Este fascículo, con el libro
que contiene
BARRANCA ABAJO
y **EN FAMILIA**,
constituye la entrega N.o 15
de **CAPITULO ORIENTAL**.

Precio del
fascículo
más el libro: \$ 100.-



CENTRO
EDITOR
DE AMERICA
LATINA



Una vista de 25 de Mayo en la primera década del siglo.