

Los intertextos europeos en el teatro de Florencio Sánchez: *El honor y Magda* de Hermann Sudermann

Jorge Dubatti

La introducción de las poéticas realista y naturalista en el teatro argentino, a comienzos de este siglo, resulta incomprensible sin la ingerencia, en el medio teatral porteño, de los nuevos modelos europeos, especialmente los provenientes de Francia, España e Italia, y en menor medida de Alemania y Noruega. La polémica en torno al naturalismo se inicia en la Argentina hacia 1880, pero en lo relativo a la escritura novelística.¹ Recién hacia 1900 los nuevos dramaturgos europeos son relativamente bien conocidos en Buenos Aires: Henrik Ibsen, Giuseppe Giacosa, Marco Praga, Girolamo Rovetta, Roberto Bracco, Emile Zola, Paul Hervieu, Eugene Brieux, Henri Becque, Octave Mirbeau, Emile Augier, Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Enrique Gaspar, Benito Pérez Galdós, Joaquín Dicenta, Angel Guimerá, entre otros.

El estudio de la producción teatral de Florencio Sánchez y el rastreo de la abundante crítica sobre su obra permiten relacionar sus piezas con los estímulos, mayores o menores, provenientes de esta textualidad dramática y/o espectacular europea. En muchas páginas de investigación, sin embargo, el afán por encontrar vínculos resulta excesivo y se entablan parentescos desmedidos. Valga un ejemplo: en su valiosa monografía de 1937, Dora Corti define a Jesusa (de *M' hijo el doctor*) como una "Nora pampeana", en alusión a la protagonista de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen.² Pero una selección de las relaciones intertextuales más definidas, señaladas por los investigadores (casi nunca detalladamente, sino al pasar) o advertidas gracias a una lectura atenta, permite elaborar el siguiente cuadro, iluminador en muchos aspectos.³

-*Un buen negocio* (1909) -*Les affaires sont les affaires* de O. Mirbeau
-*Los deshonestos* de G. Rovetta

-*Los acosados* (se conserva sólo una escena) -*Los malos pastores* de O. Mirbeau

El examen particular de cada uno de estos intertextos demuestra que, en la mayoría de los casos, se trata de nexos poco fundamentados por el análisis. Pero más allá de la supuesta "incultura" o de la "intuición" de Sánchez, diversos testimonios confirman su conocimiento del teatro europeo, adquirido a través de lecturas o de la experiencia como espectador en numerosas puestas en escena.⁴

El teatro de Hermann Sudermann en la Argentina

Si bien el teatro alemán, a comienzos del siglo XX, no tuvo en el Río de la Plata la fortuna y penetración de otros como el español, el francés o el italiano,⁵ algunos dramaturgos realistas-naturalistas como Hermann Sudermann o Gerhart Hauptmann consiguieron una considerable circulación y recepción en el medio teatral argentino.

La aceptación de la obra de Hermann Sudermann fue tal que accedió frecuentemente a los escenarios porteños, contó con ediciones nacionales, se intertextualizó en la producción de los dramaturgos argentinos, generó muchas páginas críticas y testimonios de lectores y espectadores. Con el fin de señalar algunos aspectos de la recepción y circulación del teatro de Sudermann en Buenos Aires, desde fines del siglo pasado y durante las dos primeras décadas de nuestra centuria, ordenaremos el rastreo histórico y textual en cuatro aspectos: las ediciones del teatro de Sudermann publicadas o circulantes en la Argentina; los estrenos del repertorio sudermanniano en escenarios porteños; un rápido relevamiento de estudios ya realizados sobre los vínculos entre Sudermann y el teatro nacional; la recepción del teatro de Sudermann en la obra de Florencio Sánchez, especialmente en cuanto a las relaciones entre *El honor* y *En familia* y entre *Magda* y *M' hijo el doctor*.

a) Ediciones

El teatro de Sudermann llega a la Argentina por primera vez de la mano de compañías dramáticas españolas e italianas. También a través de ediciones europeas los lectores porteños acceden a la lectura de sus piezas. Circulan en Buenos Aires ediciones españolas (Biblioteca Blanca de Sempere), francesas e italianas. En la Biblioteca Nacional, por ejemplo, hacia 1910 podían consultarse

dos volúmenes editados en París: *L'Honneur* (1901) y *L'Honneur; Magda* (1902), ambos en traducción de M. Rémon y N. Valentin.⁶ Las primeras ediciones nacionales son muy posteriores:

- El honor*, en la Colección *El Teatro*, a. I, n. 3 (1921), traducción de Rafael Palma.
- Batalla de mariposas*, en la Colección *La Escena*, n. 142 (1921), traducción de Ricardo Capenberg.
- El honor*, en la Colección *Teatro Clásico*, n. 52 (1923), sin mención de traductor.
- Magda (El hogar paterno)*, en la Colección *Teatro Clásico*, n. 61 (1924), sin mención de traductor.

Las ediciones argentinas de novelas y cuentos de Sudermann son anteriores. Parten de la publicación en *La Nación*, en su sección de folletines, de *El cántico de la muerte* y *El molino silencioso* en 1897 y *El pasado indestructible* en 1899, más tarde reeditados en forma de libro por la editorial del mismo diario.⁷ Las piezas teatrales de Sudermann comienzan a publicarse en Buenos Aires tardíamente, justo en los años a partir de los cuales se empieza a producir la progresiva declinación de la vigencia del realismo-naturalista en el teatro nacional. En la década del veinte los dramaturgos europeos realistas son desplazados por aquellos que promueven una ruptura del patrón mimético-ilusionista (Henri Lenormand, August Strindberg, Ferenc Molnar, Luigi Pirandello, entre otros).⁸ En los años veinte Sudermann comienza a ser criticado y desplazado por nuevos modelos alemanes: al prologar la primera edición argentina de *La cacatúa verde* de Arthur Schnitzler, Agustín Remón observa que

Arturo Schnitzler es considerado el jefe del movimiento renovador de la escena alemana, y cuenta cincuenta años. Ello sólo constituye un triunfo excepcional en un mundo literario como el de Alemania y Austria, donde tan severa revisión de valores ha sido acometida, lo que ha provocado el arrinconamiento de algunos falsos genios, absurdamente entronizados como tales. Tal Sudermann.⁹

b) El repertorio de Sudermann en los escenarios porteños

La representación de obras de Sudermann en los escenarios de Buenos Aires fue frecuente, tanto que obliga a revisar una afirmación juvenil de Angel Battistessa, quien en ocasión de la muerte del autor de *El honor* sostuvo en la Revista *Síntesis*: "Sin las abundantes traducciones de las obras novelescas de

Sudermann, a poco quedaría reducido, por parte del público argentino, el conocimiento de su arte."¹⁰

Más de veinte puestas en escena durante dos décadas parecen demostrar lo contrario. Sin embargo, acaso pueda leerse la observación de Battistessa como un indicador válido de la escasa o nula circulación del teatro de Sudermann a fines de la década del veinte.

El listado de estrenos que hemos rastreado (no exhaustivo, debe ser ampliado progresivamente con los aportes de otras fuentes) es el siguiente:

- 1897- *Casa paterna*, por la Compañía Italiana de Novelli.
- 1899- *El honor*, por la Compañía Italiana de Clara della Guardia.
- 1901- *La felicidad en un rincón*, por la Compañía Italiana de Clara della Guardia.
- 1902- *Casa paterna*, por la Compañía Española de Teresa Mariani.
- 1903- *El honor*, por la Compañía Francesa del Teatro Libre de Antoine.
- 1904- *El hogar*, por la Compañía Serrador-Mari.
- 1905- *El honor*, por la Compañía Española de Manuel de la Haza; *Magda*, por la Compañía Francesa de Sarah Bernhardt.
- 1906- *Magda*, por la Compañía Francesa de Lugné-Poë y Després.
- 1907- *Piedra entre las piedras*, por la Compañía Italiana de Giovanni Grasso; *El honor*, por la Compañía Española de Thuiller; *Magda*, por la Compañía Española de Tallaví; *Magda*, por la Compañía Italiana de Eleonora Duse.
- 1910- *El honor*, en el Teatro Comedia; *La barca ingloria*, en el Teatro Odeón.
- 1911- *Casa paterna*, en el Teatro Nuevo; *Magda*, por la Compañía Española de Tallaví; *Willy Janickou*, por la Compañía de Ferruccio-Caravaglia; *Die Ehre*, por la Compañía Alemana Deutsches Theater in Sudamerika, de Bluhm y Lesing (primera puesta en lengua alemana registrada en Buenos Aires).
- 1912- *Casa paterna*, en el Teatro Marconi.
- 1913- *Magda*, por la Compañía Española de Margarita Xirgu, dirigida por Emilio Thuiller. Adaptación española de Costa y Jordá.
- 1915- *El honor*, por la Compañía Pirovano-Bolognesi.
- 1917- *Batalla de mariposas*, en el Teatro Victoria.

Tal como esta lista deja verlo, el teatro de Sudermann gozó de una considerable fortuna en Buenos Aires, especialmente a través de dos de sus obras: *Magda* y *El honor*.¹¹

c) Sudermann y el teatro argentino frente a la crítica

La crítica ha puesto el acento, con mayor o menor detenimiento en la recepción que el teatro de Sudermann alcanzó entre los autores nacionales. Suele

ser un lugar común citar a Sudermann en los estudios sobre Florencio Sánchez, no así en la bibliografía crítica correspondiente a otros dramaturgos argentinos de la misma época.

Edmundo Guibourg observó acertadamente que en la obra de Sánchez puede hallarse más del "sentimentalismo" del autor de *Magda* que del poderoso magisterio de Henrik Ibsen, insoslayable en la dramaturgia de comienzos de siglo.¹²

Luis Ordaz retoma la crítica del estreno de *En familia* en 1905 y recuerda que su autor, Enrique Frexas, vió en dicha pieza una versión más oscura y pesimista de *El honor*.¹³

Arturo Berenguer Carisomo, al estudiar los efectos del europeo en el Río de la Plata, destaca la importancia de *El honor* e insiste con el vínculo de *En familia*: "*El honor* de Sudermann proporcionó a Sánchez casi toda la estructura de su pieza."¹⁴

Angela Blanco Amores de Pagella establece relaciones entre *Los derechos de la salud* de Sánchez y la novela *El deseo* de Sudermann, aspecto antes señalado por Ruth Richardson en su *Florencio Sánchez and the Argentine Theatre*.¹⁵

El trabajo que mayores aportes entraña al respecto es la monografía ya citada de Dora Corti. Según esta investigadora Sánchez conocía el teatro de Sudermann "sobre todo por las sombrías y desencantadas escenas de *L'honneur* y *Magda*" (p. 209). Retoma palabras de Alberto Zum Felde (de su libro *Proceso intelectual del Uruguay*) para destacar como principales modelos del teatro de Sánchez a Ibsen, Sudermann, Gorki y Bracco (p. 319). Corti encuentra además relaciones temáticas entre *M' hijo el doctor* y *El hogar*, entre *La pobre gente* y *El honor* (p. 223 y 227). Como Luis Ordaz, cita la crítica de Frexas de 1905 pero se encarga de deslindar, brevemente, algunas diferencias entre *En familia* y *El honor* (p. 240).

Más allá de estas observaciones fundadoras aportadas por estos estudiosos, en ningún caso la crítica se ha detenido a sacar conclusiones definitivas sobre los alcances del vínculo Sánchez-Sudermann ni ha descrito pormenorizadamente las marcas concretas de la relación intertextual.

Hermann Sudermann en el teatro de Florencio Sánchez

De todas las afirmaciones de la crítica, la de mayor sustento es la que vincula *En familia* y *El honor*. Analizaremos detalladamente esta relación. Dos rasgos comunes a ambas obras dan fundamento al estudio comparatista: las dos comparten una misma poética teatral (emplean los mismos procedimientos del *realismo social*: encuentro personal como principio constructivo, causalidad

explícita, redundancia pedagógica, estructura aristotélica, matrices de representatividad realistas, niveles de prehistoria, organización de la intriga como drama de situación, etc.); ambas cuentan historias parecidas.

En la pieza de Sudermann¹⁶ Roberto Heineke regresa de las Indias, donde ha permanecido por mucho tiempo, para reencontrarse con su familia. Los Heineke son gente humilde y viven en el patio interior del palacete de los Muling, con quienes mantienen una relación laboral de servidumbre. Roberto siente por los Muling una admiración incondicional: gracias a ellos se ha educado y ha prosperado en el extranjero al frente de una de las empresas de los Muling. Sin embargo la vuelta lo convertirá en testigo de la degradación de su familia y de la crueldad de sus protectores. El hijo de su patrón, Carlos, ha seducido—con el beneplácito de los padres de Roberto—a su hermana Alma. Ante esta situación, Roberto desafía a Carlos pero un amigo que lo ha acompañado en su viaje, el Conde Trast, lo incita a alejarse nuevamente de su familia. Para enmendar la falta de Carlos, el Sr. Muling entrega a los Heineke una enorme suma de dinero, que los padres de Alma aceptan sin demora. Ante la ceguera de sus padres frente a la pérdida del honor social, Roberto devuelve a Muling dicha suma y abandona a su familia y a sus antiguos protectores execrándolos. Regresa a las Indias pero acompañado por Leonor, la hermosa hija de los Muling, diferente a sus padres. En *En familia*¹⁷ Damián regresa a su hogar porteño acompañado de su mujer Delfina porque en la Provincia de Santa Cruz unos infortunados negocios le han hecho perder sus bienes. Encuentra a su familia hundida en la miseria y el oprobio, y se propone "regenerarla". Con el permiso de Jorge, su padre, toma las riendas de la familia pero sus esperanzas se frustran rápidamente: su padre traicionará su confianza y, para salvar su reputación, Damián deberá denunciarlo como a un ladrón.

Aunque desarrollado con obvias diferencias, hay un motivo común en ambas obras: el *personaje rectificador que fracasa*, cuya génesis puede hallarse sin duda en Gregorio Werle, el "villano idealista" de *El pato salvaje* de Henrik Ibsen, autor que generó poderosa influencia en el teatro de Sudermann.

Tanto Roberto Heineke como Damián regresan al seno familiar después de una larga etapa de alejamiento y descubren que se han vuelto extraños para los suyos. Roberto expresa a Trast:

Me avergüenzo de mi condición. Los míos no me aman. Por mi parte, a su lado siento escalofríos . . . Me atormentan insensatas sospechas . . . Hasta me parece que ya no respeto a mi madre (. . .) Creí regresar al hogar de mis padres y me encuentro en un mundo desconocido, en el que apenas me atrevo a respirar (Acto I, Escena IX, p. 13).

Damián y Delfina se sentirán agredidos y despreciados por Laura y Emilia. Al primer contacto con su padre, Damián le dirá: "Te desconozco" (Acto I, Escena X, p. 293). Tanto Damián como Roberto emprenden una *acción de regeneración*, de cura, corrección y reprensión en sus hogares y para ambos la tarea resultará infructuosa, aunque con distintos resultados. Desde el comienzo de la acción sabemos que el emprendimiento de este sujeto rectificador es un error, porque un *personaje testigo*, de mayor lucidez (el Conde Trast en *El honor*; Delfina, Eduardo y Mercedes, en *En familia*) se encarga de advertirle y hacerlo conciente de lo vano de sus intentos. Sobre el cierre de *El honor*, Trast dirá a Roberto que "el único equivocado has sido tú, desde el comienzo hasta el fin" (Acto IV, Escena I, p. 38). En *En familia*, Delfina llama a Damián "ingenuo" y "Quijote".

Este sujeto que regresa, intenta regenerar las costumbres y fracasa, común a las dos obras, tiene en ambas el mismo sistema de valores como motor de sus iniciativas: es el "honor", como mandato social, el que lo destina a llevar adelante sus acciones. En la pieza de Sudermann, esta problemática tiene un desarrollo complejo y rico. Sudermann retoma el procedimiento ibseniano de la "red simbólica" y vuelve una y otra vez sobre el tema y las imágenes del honor. *En familia*, en cambio, otorga menos espacio a la reflexión filosófica sobre el tema. Pero en los dos casos el honor es básicamente el mismo: cada individuo o grupo social debe cumplir su papel con *decoro*, es decir, en acuerdo a su rango y real lugar social, en su medio correspondiente.

Pero este sujeto común está inserto en un contexto diferente en cada obra. En *El honor* los oponentes a la iniciativa de Roberto Heineke no son solamente los integrantes de su familia sino también la mayoría de los miembros de la familia Muling. Entre los Heineke y los Muling se ha establecido una relación perversa de complementariedad y mutuo amparo, ambas partes son causantes del fracaso de Roberto. A pesar de ello, en el desenlace Roberto rescata con un gesto pietista a los suyos ("porque a pesar de que son muy pobres e ignorantes los quiero con toda mi alma", Acto IV, Escena IX, p. 46), en concesión a la mentalidad del drama social de defensa del proletariado, y acusa a los ricos patrones de "ladrones" de su hogar, de su amor al prójimo, de su fe en Dios, de su paz y de su honor. En suma, Roberto Heineke no se enfrenta a un pequeño núcleo humano sino a una representación de todos los estamentos sociales, de la comunidad en su conjunto. Esto hace que el destinatario de sus acciones no sea su familia sino "una nueva patria, un nuevo hogar" (Acto IV, Escena X, p. 46) que haga real un modelo social más perfecto.

En *En familia* el núcleo de oposición es el endogrupo. Los integrantes de la familia de Damián están en una situación de aislamiento, se han distanciado del entorno social por su desprestigio, son mal vistos en el barrio por andar

"pechando y estafando a las relaciones" (Acto I, Escena III, p. 282). El estado de este grupo es, a diferencia del de *El honor*, de indignancia e inestabilidad. En la pieza de Sudermann, la pérdida del honor permite un equilibrio con los poderosos y es fuente de dinero, de bienestar material; en *En familia* el "desconcepto" y la "desvergüenza" los distancian del medio social. De allí que en la obra de Sánchez no se diseñe un modelo de utopía social tan ambicioso como el de *El honor*. El destinatario de las acciones de Damián es su familia, hundida por sus prácticas viciosas y por su desapego al trabajo. De esta manera la semántica resultante de las dos piezas es divergente.

Otra diferencia importante entre ambas obras radica en los ayudantes de Roberto y de Damián. En *El honor*, al Conde Trast se suma Leonor, la hija "buena" de los Muling. Esto da al cierre del texto un carácter alegórico: la unión armónica de un representante del orden social alto con otro del orden social bajo. Sudermann sueña con una posible integración de los diferentes niveles sociales. Tal vez este desenlace haya inspirado a Florencio Sánchez el de sus dramas *M' hijo el doctor* y *La gringa*, en los que se busca una equilibrada unión de polos sociales diferentes. Sin embargo en *En familia* no es así. Damián tiene como ayudantes a su mujer Delfina y a su pasiva madre, Mercedes. En un grado de actividad mucho menor, también colabora con él Eduardo al pintar descarnadamente la personalidad de su padre y sus hermanos. A pesar de las buenas advertencias de Delfina y Mercedes, estos personajes no logran concretar ningún hecho favorable para Damián. Con semejantes ayudantes su fracaso es rotundo y su final mucho más doloroso: tal como observó Frexas en 1905, en *En familia* está "la visión que de la vida acusa *El honor* de Sudermann pero ennegrecida y amargada como por torrentes de hiel."¹⁸

Esto determina cambios en la justicia poética: *El honor* es un drama en el que las interdicciones sufridas por el héroe son finalmente compensadas por la ratificación de sus ideas y la futuridad de sus proyectos, en suma, un final positivo. En *En familia* asistimos, por el contrario, a la consumación de una tragedia: la buena voluntad y las ideas nobles de Damián no serán premiadas sino que cargará sobre sí el dolor de la traición paterna y la obligación de denunciar a su padre como ladrón. El desenlace es casi tan incontrovertible como una muerte.

Florencio Sánchez conocía *El honor* de Sudermann, acaso a través de lecturas o de su experiencia como espectador. Retoma su intertexto pero no en forma epigonal: la pieza de Sudermann es para Sánchez un estímulo, la propuesta de un conjunto de procedimientos como punto de partida para la construcción de otros mundos ficcionales, con otros fines. El caso permite reflexionar sobre los problemas que el comparatismo enfrenta cuando un gran autor, de fuerte creatividad, retoma elementos de otro texto para su propia producción. Las

huellas de ese modelo inicial son sujetas por el creador a reelaboraciones y cambios que las modifican y distancian de su fuente, en servicio de una nueva intencionalidad. Sánchez parte de la construcción sudermanniana del personaje rectificador fracasado pero varía su inserción, sus valores, sus oponentes y colaboradores, su sistema de premios y castigos, su relación con el endogrupo familiar y el exogrupo social.

En cuanto a la relación entre *Magda (El hogar)* y *M' hijo el doctor*, es más oblicua y opaca. Comparten también una misma poética teatral pero los vínculos intertextuales son menores. En *Magda*¹⁹ Sudermann construye un *sujeto cuestionador* de la mentalidad paterna, de las "viejas tradiciones" (Acto II, Escena VIII, p. 49). Se trata de Magda Schwarz, personaje que propone una visión de la realidad discrepante respecto de la doxa que rige las conductas sociales y familiares de su entorno. Magda representa las "ideas modernas" (Acto I, Escena V, p. 20), en relación con las nuevas discusiones científicas e intelectuales del positivismo: "el atavismo, la lucha por la existencia y los derechos individuales" (ibidem). El punto de vista de Sudermann rescata la actitud y los valores encarnados por Magda y rechaza a su oponente, el coronel retirado Leopoldo Schwarz, padre de Magda, síntesis del pensamiento de la sociedad conservadora. Según su perspectiva reaccionaria "los tiempos y las ideas modernas destruyen la paz del hogar, incitan a los hijos a la rebelión, siembran la desconfianza entre los cónyuges y acaban por arruinarlo todo" (Acto I, Escena V, p. 21).

Como Sudermann, Sánchez focaliza el enfrentamiento de dos mentalidades, una tradicional y otra renovadora, en los personajes de Olegario y Julio, padre e hijo. Pero Sánchez no da al sujeto cuestionador la grandeza que Sudermann otorga a Magda y parece dar la razón a don Olegario, más allá de lo argumentado—a nuestro juicio en forma errónea—por Mariano G. Bosch.²⁰

Magda se ha alejado del hogar paterno para realizar su vocación: estudiar canto y teatro. Durante doce años ha sufrido duras pruebas: ha tenido un hijo, soltera; ha debido sobrevivir asumiendo las labores más bajas. Sin embargo, Magda ha triunfado y en su positivo balance defiende una *moral individualista* (de indudable raíz ibseniana): "He permanecido fiel a mí misma", explica al Pastor Hefterding (Acto III, Escena VI, p. 67). Magda descubre en los comportamientos propiciados por el Pastor "un sacrificio de la personalidad" (Acto III, Escena VI, p. 64). Su opción es el exacto reverso de la que impone la norma social, sintetizada por su hermana menor, María Schwarz: "Usted sabe mejor que yo que en la sociedad en que vivimos estamos sujetos los unos a los otros y que todos dependemos de la buena opinión en que nos tienen los demás" (Acto I, Escena II, p. 10).

Julio es un personaje mucho menos "digno": es mantenido por su padre, en Buenos Aires ha hecho vida de "calavera" y "no ha andado muy bien de conducta" (Acto I, Escena XII, p. 27). Es "irrespetuoso y algo botarate" y "se le han metido en el cuerpo unas ideas descabelladas (. . .) le da por ser medio anarquista o socialista y no cree en Dios" (ibidem). Como Magda, Julio reconoce una moral propia ("mi moral", Acto II, Escena VII, p. 49) pero manifiesta dos grandes diferencias: no logrará imponer su moral frente al peso de los reclamos paternos y del embarazo de Jesusa; no cumple la función, como en *Magda*, de *sujeto desenmascarador*. En la pieza de Sudermann (Acto III, Escena IX) Magda desenmascara uno a uno los prejuicios y contradicciones de una sociedad pacata, hipócrita y mentirosa. Su poder revulsivo desentraña el "mal" social hasta un nivel de alcance nacional ("la moral de mi país", explica, p. 75). Magda es heredera de Lona, el instrumento de la "libertad y la verdad" en *Los pilares de la sociedad* (1877) de Henrik Ibsen. Dicha fuerza desenmascaradora no está en Julio pero sí se reproducirá más tarde en el José Luis de *Las campanas* de Julio Sánchez Gardel.

La trivialidad de Julio en *M' hijo el doctor* manifiesta claramente la voluntad de Sánchez de generar un sentido opuesto al del texto de Sudermann. Si en el nivel compositivo se advierten algunos rasgos intertextuales (la oposición padre-hijo como encarnación de dos visiones de mundo antitéticas, una conservadora y otra progresista; la figura del sujeto cuestionador que exalta una moral "moderna" e individualista), la semántica resultante en Sudermann se opone a la de la pieza de Sánchez.

Sudermann tuvo, en las dos primeras décadas de este siglo, una intensa capacidad para captar los intereses del público rioplatense. Así lo demuestran las numerosas puestas de sus obras, las ediciones y su ingerencia en la dramaturgia de Sánchez. Si bien hoy su producción ha envejecido notablemente para los gustos de los espectadores argentinos, alguna vez fue un reconocido protagonista en la rica vida teatral porteña.²¹

Como lo demuestra el caso de Hermann Sudermann, Florencio Sánchez fue un atento receptor del nuevo teatro europeo. Su enciclopedia del teatro internacional no puede negarse y deben desecharse los lugares comunes de cierta bibliografía que, amparándose únicamente en los retratos anecdóticos, habla de la "desinformación", la "intuición" o la "espontaneidad" dramática del autor de *Barranca abajo*. El teatro se hace con teatro y Sánchez supo aprovechar sabiamente la lección formal y semántica de los maestros europeos. Sin embargo, la fuerza creadora de Sánchez determina que en ningún caso la relación con los textos europeos sea meramente epigonal o mecánica: Sánchez se apropia de los intertextos y los sujeta a una profunda reelaboración, poniendo en juego componentes de la tradición teatral y el contexto ideológico vernáculos y

generando un complejo proceso de cruce y *transculturación* de las formas europeas.²²

Universidad de Buenos Aires

Notas

1. Frugoni de Fritzsche, Teresita, *El naturalismo en Buenos Aires* (selección, prólogo y notas), Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1966; Pages Larraya, Antonio, "Primeros ecos del naturalismo en Buenos Aires, *L'Assommoir* y *Nana*", *La Nación*, 16 de febrero de 1947. Para la redacción de este estudio seguimos los principios teórico-metodológicos expuestos en nuestros trabajos "Problemas de Teatro Comparado", en Jorge Dubatti (ed.), *Comparatística*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1992, pp. 45-62; "Teatro Comparado (Europa-Argentina, 1900-1930): un modelo de relevamiento", *Boletín del Instituto de Artes del Espectáculo*, n. IX (1993), pp. 15-18; "Teatro Comparado: teoría y metodología", *Weltliteratur*, n. 1 (marzo 1994), pp. 5-14.

2. Corti, Dora, *Florencio Sánchez*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1937, p. 306.

3. Partimos del cuadro "Influencia probable de obras dramáticas europeas" realizado por Walter RELA para el prólogo a Sánchez, Florencio, *Teatro*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1975, Colección de Clásicos Uruguayos (vol. 121-122), Tomo I, pp. LXV-LXVI. Lo ampliamos considerablemente con el aporte de datos provenientes de nuestra investigación y de las siguientes fuentes bibliográficas. Además del estudio ya citado de Dora Corti, hemos consultado: Blanco Amores de Pagella, Angela, *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea* (Buenos Aires, Huemul, 1965); Cruz, Jorge, *Genio y figura de Florencio Sánchez* (Buenos Aires, Eudeba, 1966); Dubatti, Jorge, "Gerhart Hauptmann en el teatro de Florencio Sánchez", en AAVV., *Actas de las IX Jornadas Universitarias de Literatura Alemana*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1994; Echague, Juan Pablo, "Florencio Sánchez", *Revista Iberoamericana*, a. IX, n. 17, 1945; Giordano, Enrique, *La teatralización de la obra dramática: de Florencio Sánchez a Roberto Arlt* (México, Premia Editora, 1982); Giusti, Roberto F., *Florencio Sánchez. Su vida y su obra* (Buenos Aires, Editorial Justicia, 1920); González Pacheco, Rodolfo, *Un proletario. Florencio Sánchez* (Buenos Aires, Editorial Teatro del Pueblo, 1935); Guibourg, Edmundo, "La influencia de D'Annunzio en el teatro de Sánchez", *Boletín Social de Argentores*, n. 62, enero-marzo 1968; Imbert, Julio, *Florencio Sánchez. Vida y creación* (Buenos Aires, Paidós, 1967); Klein, Teodoro, *El teatro de Florencio Sánchez. Los Podestá* (Buenos Aires, Ediciones Acción, 1976); Lafforgue, Jorge, *Florencio Sánchez* (Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1967); Larreta, Antonio, "El naturalismo en Florencio Sánchez", *Número*, n. 6-8, enero-junio 1950; Martínez Cuitiño, Vicente, *Florencio Sánchez y su obra* (Buenos Aires, Teatro Popular, 1919); Ordaz, Luis, *Florencio Sánchez* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971); Pellettieri, Osvaldo, "La lucidez de un testigo", *Clarín. Cultura y Nación*, 1 de noviembre de 1990; Pignataro Calero, Jorge, *Florencio Sánchez* (Montevideo, Arca Editorial, 1979); Rela, Walter, "La obra teatral de Florencio Sánchez", *Comentario*, n. 54, mayo-junio 1967); Richardson, Ruth, *Florencio Sánchez and the Argentine Theatre* (New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1933); See, A., "Florencio Sánchez: un représentant du drame social", *Revue Internationale du Sociologie*, Paris, XXXI, 1923; Shedd, Karl Eastmann, "Florencio Sánchez's Debt to Eugene Brieux", *Studies in Philology*, Chapel Hill, XXXIII, 3, 1936; Vázquez Cey, Arturo, *Florencio Sánchez y el teatro argentino* (Buenos Aires, Juan Toia, 1929).

4. Quienes suponen que Florencio Sánchez era reacio o indiferente a la lectura y la frecuentación intelectual de los libros, se equivocan totalmente. Baste mencionar que Sánchez tradujo del francés (idioma que manejaba bien, como el italiano) la pieza teatral *Mais quelqu'un trouble la fete...* (Pero alguien desbarató la fiesta . . .) de J. Marsolleau. Su versión fue publicada, sin firma, en dos números de *El Sol. Semanario de Arte y de Crítica* (97 y 98, del 16 y 24 de octubre de 1900) y más tarde reeditada por Alberto Ghirardo en *Ideas y Figuras. Revista Semanal de Crítica y Arte* (a. V, n. 100, 21 de noviembre de 1913). Dardo Cúneo la recogió, con dos pequeñas omisiones, en su edición del *Teatro Completo de Florencio Sánchez* (Buenos Aires, Editorial Claridad, 1941).

5. Véase al respecto nuestros estudios: "El repertorio teatral español en Buenos Aires (1880-1900)" en AAVV., *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas*, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología Hispánica y Asociación Argentina de Hispanistas, 1993, Tomo I, pp. 473-483, y "El teatro francés en Buenos Aires entre 1880 y 1900", en O. Pelletieri (ed.), *De Sarah Bernhardt a Lavelli*, Buenos Aires, Editorial Galerna/Revista Espacio, Col. Cuadernos del GETEA n. 3, 1993, pp. 13-20.

6. Véase el *Catálogo Metódico de la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Biblioteca Nacional, 1911, Tomo III, p. 248 y 687.

7. Rose, Anita, "Hermann Sudermann en castellano", *Boletín del Instituto de Estudios Germanísticos*, a. I, n. 1 (abril-mayo 1939), pp. 36-43.

8. Véase al respecto nuestro trabajo "Francisco Defilippis Novoa: decálogo de su teoría teatral modernizadora", en AAVV., *Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1993, pp. 165-176.

9. Remon, Agustín, introducción a Schnitzer, Arthur, *La cacatúa verde*, en la Colección *El Teatro*, a. I, n. 17 (agosto 1921), p. 1.

10. Battistessa, Angel, "Hermann Sudermann", *Síntesis*, a. II, n. 20 (enero 1929), pp. 245-247.

11. Para la redacción de este repertorio de estrenos utilizamos como fuente principal el diario *La Nación* entre 1895 y 1920. Agradecemos el gentil asesoramiento y provisión de datos (especialmente en lo referido a la década del diez) del Dr. Nicolás Dornheim, director del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo.

12. Guibourg, Edmundo, "Introducción" a Sánchez, Florencio, *Canillita. Los muertos. Nuestros hijos*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 8.

13. Ordaz, Luis, *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1946, p. 78.

14. Berenguer Carisomo, Arturo, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947, p. 368, 374 y 375.

15. Blanco Amores de Pagella, Angela, op. cit., pp. 21-22.

16. Citamos *El honor* por la edición de *El Teatro*, a. I, n. 3 (abril 1921), traducción de Rafael Palma. Para la confrontación de las piezas de Sudermann y Sánchez seguimos aspectos del modelo teórico-metodológico elaborado por Osvaldo Pelletieri: véase su *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1991.

17. Citamos *En familia y M'hijo el dotor* por la edición de Jorge Lafforgue, *Obras Completas de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Schapire, 1968, Tomo II.

18. *La Nación*, 7 de octubre de 1905.

19. Citamos *Magda* por la edición de *Teatro Clásico*, n. 61 (1924). No se consigna traductor.

20. Bosch, Mariano G., *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1969, pp. 113-116.

21. Es interesante incorporar a la evaluación de estos materiales algunas referencias periódicas a la obra teatral de Sudermann, anteriores a su primer estreno en Buenos Aires. Entre otras: Schimper, Wilhelm, "Un nuevo drama de Sudermann" (sobre *Patria*), *La Nación*, 17 de febrero de 1893, p. 2, c. 4 (Sección Carta de Alemania); Rzewski, Stanislav, "Sudermann. Representación de

El hogar en París", *La Nación*, 22 de marzo de 1895, p. 7, c. 3; Schimper, Wilhelm, "El autor de moda. Sudermann", *La Nación*, 7 de febrero de 1895, p. 3, c. 3.

22. Seguimos al respecto a Angel Rama, *La transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982. Sobre el tema de los procesos de recepción de la literatura internacional en escritores de nuestro continente, resultan valiosas las reflexiones de Susana Zanetti, "La lectura en la literatura latinoamericana. Algunas consideraciones", *Filología*, a. XXII, n. 2 (1987), pp. 175-189.