



Pero fuera de las apreciaciones circunstanciales el resultado de esta vida plena y su feliz proyección en su momento histórico fue una obra total libretada por el tráfico de discursos entre las convulsiones sociales y el sujeto encargado de vivirlas y de representarlas. Esa fusión, ficticia, exigía una alimentación continua, porque cada esfuerzo evidenciaba el fracaso por intentar coincidir sujeto y objeto, cuerpo e imagen representada, por estar afuera y dentro del espejo. Una noche de 1907 esta simbiosis hizo coincidir a la persona Florencio Sánchez en las bambalinas del teatro Urquiza mientras era representada su obra *Nuestros hijos*, con el dramaturgo Florencio Sánchez representado en el escenario y con la figura de Florencio Sánchez iconizado en el retrato al óleo del pintor Alpenore Goby, entregado en la misma función en su homenaje.<sup>(3)</sup>

Este sujeto espectacular se movió en una sociedad ávida por lo espectacular. Era este un síntoma creciente en la modernidad, advertido en la Francia del fin del siglo XIX<sup>(4)</sup> y vivido por la sociedad montevideana en ritos y costumbres sociales, en la vida cultural y en las actividades de esparcimiento. Barrán ha relatado cómo el juego unido a la sensibilidad “bárbara” del desparpajo, de la ostentación del cuerpo y del desorden, fue una característica de la sociedad uruguaya del siglo XIX que los sectores “civilizados” y “cultos” procuraron disciplinar.<sup>(5)</sup>

El teatro desempeñó, en este aspecto, una función ejemplar: tenía un orden (escenario, platea, intervalos y correspondientes aplausos, reglamentación), construye un prestigio (las compañías italianas y españolas visitaban nuestros teatros donde hacía décadas, traían ópera, piezas de dramaturgia y zarzuelas), contaba con el apoyo entusiasta de la élite política e intelectual.

Florencio Sánchez cumplió su ciclo vital en la escena teatral montevideana en dos tiempos: primero, de 1900 a 1901 en el Centro Internacional; luego, de 1907 a 1909, en su segunda y última estadía casi permanente en la capital, exclusivamente en los teatros profesionales. Entonces, Montevideo contaba con un envidiable circuito de teatros, salas y salones para la representación,<sup>(6)</sup> con varias decenas de artistas profesionales y aficionados.

criollo de la ciudad”, que su cara “pálida, cetrina y casi imberbe, con mucho de indígena, mostró siempre tendencias a la tuberculosis”.

(3) “Florencio Sánchez. Su beneficio en el Urquiza. El banquete”, *El Día*, Montevideo, n.º 5.665, 31 mayo 1907: 1.

(4) Eisenzweig (2004) retoma este tema siguiendo a Christophe Prochasson (*Les Années électriques, 1880-1910*, 1991) y Francis Vielé-Griffin (“Entrevistas literarias”, *La Revue Blanche*, 30 abril 1894).

(5) Cf. Barrán, 1998a y 1998b.

(6) El circuito comercial se integraba por los teatros Solís, San Felipe, Odeón, Casino Oriental, Cibils, Politeama, Colón, Stella d’Italia, Urquiza (luego Artigas), en algunos años los teatros Roma, Uruguay, Marconi, Coliseo Florida y Pabellón Pipo (Paysandú y Yi). Junto a ellos una quincena de centros y sociedades realizaban veladas teatrales y musicales en sus locales o en los teatros de la capital. Destaco los Centros Gallego, Natura, Asturiano, Orfeón Español, Orfeo Catalá, Euskal Berría, Baleur del Uruguay, Guarani, Hispano-Americano, Lucense, Universal, Alborada, Curufiés, Círculo Napolitano, Sociedad Francesa, Círculo Unión Mercantil, Centro de Artesanos Peñarol. A estos escenarios se sumaron los biógrafos; en 1913 la ciudad contaba con 22 salas para exhibición cinematográfica (“Biógrafos”, *El Día*, Montevideo, n.º 9.105, 25 julio 1913: 1).

El público activó esta estructura escénica. En marzo de 1908 fueron vendidas 126.347 localidades en los ocho más importantes teatros de Montevideo, una ciudad que ese mismo año reunía 306.000 habitantes.<sup>(7)</sup>

En la vida cotidiana lo espectacular convivía con lo fenomenológico. Había una sociedad sumida en la superstición, capturada por las farsas de los *mediums* que decían dialogar con los muertos, adepta a las brujerías y a escuchar historias de aparecidos. Esta clientela asistía a sesiones de hipnotismo, magnetismo y nicromancia.<sup>(8)</sup> Los salones, la calle y los teatros eran escenarios de demostraciones gimnásticas, de acrobacia y malabares, sesiones de magia, *clowns*, fakires y prestidigitadores, riña de gallos, lucha greco-romana, lucha con animales, exposición de enanos y gigantes. En junio de 1909 un aficionado al teatro podía elegir entre ir a ver *La Tigra*, de Florencio Sánchez en el Cibils o a “*la mujer más alta del mundo*”, en el teatro Moderno donde podía subir al escenario y pararse al lado de ella. Si la alcanzaba “*de palmo a palmo*”, entonces se hacía acreedor a 50 pesos.<sup>(9)</sup>

(7) La distribución de funciones y espectadores por teatro fue la siguiente: Teatro Solís, 10 funciones con 5.390 espectadores; Urquiza, 21 funciones con 2.375 asistentes; Politeama, 21 funciones y 26.517 espectadores; Cibils 21 y 15.113, respectivamente; Edén Teatro, 34 y 5.000; Teatro de la Comedia, 5 y 500; Royal Theatre 31 y 23.007; Casino Oriental 33 y 25.947. Los datos del censo fueron dados a conocer en octubre de 1908 por el Comité Departamental del Censo que presidía el doctor Eduardo Acevedo (“Montevideo de fiesta. Los espectáculos en marzo”, *El Día*, Montevideo, n.º 8.682, 14 abril 1908: 1; “El Censo. Realización de la gran obra. Actividades y entusiasmos. Las primeras cifras. La población de Montevideo, 306.800 habitantes. De recorrida-Comentarios e impresiones. Otras noticias”, *El Día*, Montevideo, n.º 8.863, 13 octubre 1908: 1).

(8) Algunas crónicas sobre sesiones de magia e hipnotismo: “Farsa descubierta”, *El Departamento*, Maldonado, n.º 496, 4 julio 1878: s/n; “Nicromántica”, *La Colonia Española*, Montevideo, n.º 554, 28 agosto 1879: s/n; “Hipnotismo o magnetismo”, *El Siglo*, Montevideo, edición de la mañana, n.º 9.500, 17 enero 1897; “Brujos y brujerías. Cómo se prepara un daño”, *El Día*, Montevideo, n.º 3.340, 28 noviembre 1900: 2.

(9) En 1901 los adeptos –y apostadores– a las riñas de gallos tenían una sede céntrica en 18 de Julio n.º 458, “frente al Pabellón”, que funcionaba los días domingo, lunes, jueves, viernes y días festivos, de 1 a 5 p. m. En enero de 1905 debutaron en el teatro Casino “*los notables bailarines acrobáticos Les Bordoni-Solinsky*”. Este teatro solía incluir en sus programas números de acrobacia como el de “*los excéntricos Margit y Lener*” o el de “*Los Osaku, célebre troupe japonesa compuesta de seis equilibristas*” además de “*la gran novedad*” brindada por el elefante “*excéntrico, filarmónico, ciclista y equilibrista*”. Todo esto podía verse en 1908. Entre estas propuestas extranjeras destelló el espectáculo circense de la compañía de Frank Brown que realizó en Buenos Aires y en Montevideo varias temporadas con singular éxito en los teatros Solís, Cibils, Stella d’Italia y otros. Entre los espectáculos más curiosos cabe mencionar al luchador “Romulus” que se ganaba la vida doblegando con sus brazos a un toro en la arena de la Plaza de la Unión. En 1909 en el Teatro Moderno el público pudo seguir la lucha greco-romana entre “*Alberto The Great rompedor de cadenas*” y todo aquel que se anotara en el registro para intentar vencerlo en el tiempo pactado, popular deporte que regó de anécdotas la aldea montevideana y que unas décadas después, con seguridad, picaron el atento oído de Juan Carlos Onetti para imaginar su genial “*Jacob y el otro*” (“Teatros y artistas. Casino”, *Diario Nuevo*, Montevideo, n.º 437, 20 enero 1905: 2; “Los domingos de Frank Brown”, *La Razón*, edición de la tarde, Montevideo, n.º 2.292, 9 julio 1897: 1; “Un fakir criollo. Experiencias de insensibilidad”, *El Día*, Montevideo, n.º 4.123, 20 febrero 1903: 2; “Moya, el prestidigitador”, *La Voz del*

En este mundo del espectáculo Sánchez fue un sujeto ejemplar. La peripecia de su vida refractaba cualquier indicio de sobriedad. Más bien fue un repiqueteo de eventos dignos de lo real-maravilloso acordes con el mismo tenor que la sociedad consumía a diario en aquel buffet del espectáculo.

En esas aguas abrevaron sus más destacados biógrafos. Acorde con este robusto movimiento realizaron otro, no menos incisivo y persistente: la disputa de sentido. Críticos y biógrafos impusieron una dirección al “contenido” de la obra de Sánchez que pasó a ser no la pluralidad de significados que emite, sino la que unos y otros interpretaron e impusieron. Esta crítica ingenua y “naturalista” —espejal al naturalismo que encuentra en el texto que pretende iluminar— presupone la ficticia linealidad referencial de la palabra y recurre sistemáticamente a “hechos” de la vida del autor, de sus familiares y de sus amigos o enemigos para explicar frases, personajes y hasta la tesis de la obra. El origen de esta tendencia se encuentra en los comienzos mismos de nuestra literatura y se hartó de anécdotas y referencias para forzar un diálogo evidente pero limitado hacia el acoplamiento mecánico entre ficción y biografía. Para los críticos del teatro de Sánchez no hubo límites, ni rígidos ni porosos, entre su vida y su obra. De allí las enumeraciones de datos impactantes que hallaron en el doblez de cada episodio o de cada nombre y que a modo de solución de acertijo resolvieron para nosotros. Disminuyeron o eludieron la fórmula utilizada por los norteamericanos que inventaron el término *faction* (*fact+fiction*) para referirse a la mezcla de hechos y ficciones.<sup>(10)</sup> Es cierto que el realismo impregnado de naturalismo<sup>(11)</sup> de Sánchez habilitaba esta univocidad

*Pueblo*, Minas, n.º 177, 25 agosto 1891: s/n; “Riñas de Gallos”, *El Departamento*, Maldonado, n.º 511, 25 agosto 1878: s/n; “Diversiones públicas. Refinero de gallos”, *La República*, Montevideo, n.º 67, 3 diciembre 1901: 2; “La maravilla del siglo. Teatro Solís. Mujer microscópica”, *La Colonia Española*, Montevideo, n.º 241, 3 agosto 1878: s/n; “El gigante español. Biografía de Arrudi”, *El Día*, Montevideo, n.º 5.405, 10 setiembre 1906: 2; “Cosas del Teatro. Casino”, *El Liberal*, Montevideo, n.º 393, 2 setiembre 1909: 3; “Teatros. Espectáculos de hoy. Casino”, *El Día*, Montevideo, n.º 8.582, 4 enero 1908: 2; “Taurinas. «Romulus» el luchador”, *El Día*, Montevideo, s/d, 19 enero 1910: 5; “Teatros. Espectáculos de hoy. Moderno”, *El Día*, Montevideo, s/d, 12 agosto 1909: 6; “Teatros. Espectáculos de hoy. Cibils”, *El Día*, Montevideo, s/d, 8 junio 1909: 6; “Teatros. Moderno”, *El Día*, Montevideo, s/d, 2 junio 1909: 6).

(10) Fernando Alegría analiza este fenómeno al relacionar novela y autobiografía y cita como ejemplos el *Facundo*, *Recuerdos de pasado*, *Excursión a los indios ranqueles*, *Memorias de Pancho Villa*, *Memorias de un tolstoyano*, *Xaimaca* y otros (Alegría, s/f).

(11) Para Osvaldo Pelletieri (en Pelletieri/Mirza, 1998: 35), en la obra de Sánchez se presentan, en pugna, “el realismo finisecular —lo melodramático, lo sentimental, lo sentimental/costumbrista finisecular—, y los modelos típicos del naturalismo”. Principios adoptados pero no siempre respetados, de allí las inversiones en los desenlaces a las reglas del costumbrismo regionalista o del nativismo. Sánchez modula las reglas del sistema hasta desembocar en un modelo propio representado por *Barranca abajo*. A pesar de esta renovación, el naturalismo de Sánchez fue interpretado en la década del 60 por Antonio Larreta (1950: 227) y Emir Rodríguez Monegal (1966: 313 y ss.) como el principal lastre que le alejaba desde hacía décadas de las nuevas experimentaciones teatrales, de los nuevos sistemas signícos de representación y de la nueva sensibilidad del público.

entre obra y referente, pretil que los primeros críticos no se cansaron de transitar. Confirmar con datos de la “realidad” aquello que la obra decía desde la ficción, era, además, el camino seguro para apuntalar el efecto global que el diálogo naturalista diseminaba en la mente del espectador: eso que muestra la obra somos *nosotros*, los rioplatenses, argentinos y uruguayos. Allí estaba representada la imagen criolla que todos los discursos institucionales confluían en construir, defender y admirar.

En Uruguay, Florencio Sánchez escenificó y reflexionó sobre esa imagen nacional construida en su obra (Conferencia en el teatro Florida, 1907; entrevista en el diario *El Día* del mismo año; conferencia en el Ateneo, en 1908). El camino para que el público reconociera esa imagen ya había sido trazado. Antes, el extraordinario éxito de *M'hijo el doctor* en octubre de 1903 había consagrado esa identificación. Esta comunión entre autor, obra y público vivió momentos apoteósicos como el final de la puesta en escena de *Un buen negocio* en el Urquiza, en 1908, cuando el público convocó al autor y lo llevó en andas hacia la calle o la manifestación de canillitas del 21 de enero de 1921 por la avenida 18 de Julio cuando llegaron a Montevideo los restos del dramaturgo fallecido once años antes en Milán.<sup>(12)</sup>

Antes de este ciclo maravilloso Sánchez había vivido otro, concentrado en el tiempo y en una pequeña comunidad, en un espacio cultural y teatral tildado de subterráneo, tan espectacular e intenso como aquel pero *amateur* en vez de profesional y que intercedía en la imagen admisible del Sánchez creador del nuevo teatro nacional: su pasaje por los escenarios del anarquismo montevideano.

(12) Cruz, 1966: 163.

confirmaría la hipótesis sobre la insinuada pretensión de los líderes del Centro Internacional de empujar al joven dramaturgo Florencio Sánchez hacia el perfil del *propagandista* libertario. Este texto sería el único de este escritor que explicita y adhiere a la doctrina anarquista a través del ya citado libro de Kropotkin, aunque más no sea con la ingenuidad y levedad indicadas.

Para terminar, después de sopesar situaciones, “pruebas” y argumentos, después de disfrutar del entusiasmo de la primera lectura y compararla con las más aplomadas lecturas posteriores, persisten aquellos elementos escriturales aquí esbozados y que tientan a adjuntar este *Monólogo* a la escueta pero tan atractiva lista de textos dispersos adjudicables al siempre sinuoso y polifacético Florencio Sánchez.

## XIV | LA AUTONOMÍA CREATIVA DE UN DRAMATURGO SOCIAL

Propongo exceder la identificación de elementos dispersos como fundamento de una identidad ideológica lineal y unitaria de la literatura de Sánchez. No alcanza con señalar temas, motivos y recursos de raigambre anarquista para adosar esta literatura a una ideología, como sí puede hacerse con otras, en búsqueda de esa pertenencia. Recordemos que Golluscio de Montoya identifica distintos niveles discursivos y los hace dialogar con un patrimonio discursivo libertario, a pesar de lo cual no suscribe la identificación de la dramaturgia de Sánchez con una *escritura* anarquista. Es necesario consustanciar estos elementos discursivos en un fermento inyectado de operaciones de *transculturación*<sup>(1)</sup> y estimar la ductilidad que evidenciaron en su desenvolvimiento. La obra de Sánchez se movió en esa “*plasticidad cultural*” que identifica Rama y que diferencia de la total “*vulnerabilidad*” y de la “*rigidez*” cultural registradas en el choque de culturas durante el impacto modernizador en Latinoamérica. Esta plasticidad, acorde con una movilidad amparada en la *sensibilidad antiautoritaria*,<sup>(2)</sup> fue el camino emprendido por intelectuales que, estimo, es discernible en Sánchez:

Dentro de esta “plasticidad cultural” tienen especial relevancia los artistas que no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella.<sup>(3)</sup>

En ese territorio transaccional y con esa plasticidad se desarrollaron varios intelectuales anarquistas cuya formación previa obtenida en espacios liberales –familiar, educativo, periodístico– nunca abandonaron. El pasaje de Florencio Sánchez por el Centro Internacional de Estudios Sociales confirma esta afirmación y brinda elementos de una producción cultural específica, producto híbrido de fuentes ideológicamente antagónicas pero culturalmente coincidentes. Resulta ocioso intentar dirimir la preponderancia última de las fuentes ideológicas que

(1) Rama, 1989, tras aplicar a la literatura las conocidas teorías antropológicas de Fernando Ortiz.

(2) Reszler, ob. cit., al referirse a la estética anarquista como ya he señalado, claro que sin mencionar a Sánchez.

(3) Ob. cit.: 31.

atravesan los temas y las tesis realistas estampadas en la obra de Sánchez. En todo caso correspondería proponer un estrato extrasectorial que reoriente el estéril debate de filiaciones y ubique las plurales instancias ideológicas, contradictorias, en un discurso unido por su inédita ligazón con el “*ambiente espiritual del Novecientos*”<sup>(4)</sup> pero no con una ideología, con las cuales, Sánchez y seguramente tantos jóvenes, tuvieron un acercamiento controversial y caótico y, también, superficial respecto a la asunción de un debate doctrinario, y al mismo tiempo maleable en sus distintas concreciones y en distintos momentos de cada autor. En otras palabras, las acciones anarquistas y liberales, los dichos y los temas anarquistas y liberales en Sánchez remiten a un pensamiento comprensible en la modernidad del pasaje de los siglos XIX al XX, nunca al mero juego de ajustes o desaciertos respecto a una o más ideologías. Acaso ocurre en Sánchez lo mismo que en otros intelectuales modernistas latinoamericanos descifrados por el lente de Real de Azúa, ninguno de los cuales “*sigue la proclividad de suponer el modernismo entificado y objetivado en un estilo o en una escuela que pudiera permitir una puntual y unívoca deducción ideológica*”.<sup>(5)</sup>

En los tres textos de Florencio Sánchez aquí rescatados de las páginas de un periódico y de una revista, incluso en este último *Monólogo* de su posible autoría, resulta patente la demarcación escritural de la retórica proselitista que sí practicaban sus colegas anarquistas, pero al mismo tiempo la persistencia de temas, motivos y recursos preciados por la cultura anarquista –ironía, condena a la burguesía, solidaridad con los desprotegidos, exaltación de la rebeldía ante el autoritarismo– confirma lazos de afinidad dentro del régimen de desprendimiento de sujeciones doctrinarias.

Además de la desactivación de la dependencia mecánica entre obra e ideología, propongo considerar las pulsiones y las presiones subjetivas y las aspiraciones materiales sobre las que transita la vida de cualquier creador antes que eventuales preceptos ideológicos.

Hubo en Sánchez el deseo por satisfacer una necesidad económica y familiar ajena a proyectos obreros o ideológicos revolucionarios, tal como ha advertido Golluscio de Montoya. Este deseo estuvo alimentado por una aspiración propia del intelectual sobreviviente en un sistema capitalista (abandonar la dependencia esclavista de la remuneración periodística, casarse,<sup>(6)</sup> adquirir la casa propia), compatible con el sujeto pequeñoburgués y, en especial, con el individualismo puesto de manifiesto por los intelectuales anarquistas de sectores medios, pero también con el individualismo anarquista del obrero-productor autónomo, aquí representado

en el nuevo estatuto del artista profesional, acaso un intelectual (relativamente) autónomo del poder político,<sup>(7)</sup> asimilable al de los oficios unipersonales o de reducido taller (sastres, panaderos, linotipistas).

Es necesario investigar si existen rastros en la producción y en la vida de Sánchez respecto a la búsqueda de ese sujeto social moderno y autónomo, intelectual y autosuficiente, que habilite ingresos de un liberalismo humanista y social y también de un utopismo proudhoniano, antiautoritario y autosuficiente. Su búsqueda por un estadio de seguridad material respondió, también, a la necesidad acuciante de desembarazarse de la explotación infame de las redacciones de los periódicos y de la usura infinita de los contratistas teatrales. Era esta no sólo una aspiración económica pequeñoburguesa, sino, antes, una necesidad espiritual y hasta un grito de dignidad.

Ese camino de investigación puede desechar la búsqueda infructuosa del dogma anarquista, siquiera los rastros conceptuales que puedan resistir una inquisitoria doctrinaria en la dramaturgia de este autor para concentrarse en su coincidencia con la tendencia de los sectores individualistas del anarquismo finisecular proclives a satisfacer ese “*sueño proudhoniano de una autonomía subjetiva que participara de manera plena y positiva en el juego social y político*”.<sup>(8)</sup>

Tal vez al ingresar de ese modo y envolver sus distintos discursos en ese tablero social y político pierdan pie los registros liberales y anarquistas para establecer otra pertinencia, otro estadio de creación respaldado por la convivencia solidaria de notas de unos y otros. Esta convivencia navegó en un fluido de mezcla, intercambio, transacción de pensamiento y de identidades de una inusitada riqueza y que dominó la acción social y política de los sectores cultos del país. Desde 1900 el anarquismo local no sólo habilitó la apertura discursiva necesaria para participar de ese intercambio desde un estatuto de igualdad con sus interlocutores, sino que promovió ese diálogo y lo efectivizó en las temáticas abordadas y sus artistas lo plasmaron en sus producciones.

Para el caso de Sánchez la modulación del discurso es, también, una paciente tarea impulsada por el deseo de satisfacer la comunión anhelada entre el creador y el público. Hasta 1901 Sánchez disfrutó de esta satisfacción pero arrinconada en la estrecha tribuna del *microsistema teatral anarquista montevideano*. La estrechez estuvo pautada por un público cómplice y entusiasta pero reducido, y por el control doctrinario refractario a la exposición de contradicciones internas o de matices ideológicos. Los voceros que asumieron la representación de este público

(4) Real de Azúa, 1950.

(5) Real de Azúa, 1977: 44.

(6) El 25 de setiembre de 1903 Florencio Sánchez se casó con Catalina Reventós en una iglesia católica de Buenos Aires. Sus padrinos fueron José Ingenieros y Joaquín de Vedia (Imbert, 1954: 103).

(7) Me refiero al escritor profesional analizado por Rama (1984) y considerado por Delgado, (2005: 58 y ss.) para el caso del anarquismo.

(8) Eisenzweig, 2004: 118-119. Tiene, además, punto de contacto con la libertad postulada por Bakunin y que consiste en “*el completo desarrollo de todas las capacidades materiales, intelectuales y morales que permanecen latentes en cada persona*”, un anhelo de corte individualista pero volcado a la interacción y la solidaridad colectiva (citado en Guèrin, 2004: 19).

fiel (críticos, periodistas, *propagandistas* encargados de organizar las veladas), no expresaron aquel año con suficiente entusiasmo su adhesión al joven dramaturgo y mucho menos su admiración, al menos según los registros periodísticos que, tal como he advertido, ofrecen indicios de corto alcance pero relevantes.

Estos ingredientes explosionaron en el circuito profesional a partir de *Canillita* y muy especialmente con *M'hijo el doctor*. Todos coincidieron en que estaban ante un genio. Los comentarios de los amigos, la opinión de los dramaturgos experientes, las lecturas colectivas de sus obras y las notas periodísticas previas al estreno, el aplauso del público, todo alimentó la imagen del genio literario. Sánchez recibió ese abrazo, exteriorizó su euforia y reenvió ese entusiasmo hacia nuevos y conquistables horizontes.

A partir de ese momento el joven dramaturgo resumió las contradicciones más tensionantes que pueda absorber un creador en la modernidad comprometido con una causa social: ser elevado por la élite cultural y política al estrado de la genialidad, reconocerse como tal, y al mismo tiempo boicotear el aura del genio creador. Sánchez no fue un artista preocupado en preservar el misterio último de la creación artística sino en exponerla y desarrollarla, performativamente, en sociedad. Podía entrevistarse con el presidente de la República y dialogar en el café con sus amigos periodistas y con *propagandistas* libertarios, mientras bocetaba el primer acto de su próximo drama, trabar amistad con canillitas y puesteros, regresar borracho a su cuarto de hotel; podía leer una obra de teatro ante los eximios poetas de la "Torre de los Panoramas" o ante peones rurales.

En los textos, además, más que líderes sociales aparece una uniformidad de sujetos aprehensibles por su transitoria cotidianidad y, al mismo tiempo, erigibles como íconos de la moderna comunidad oriental, multisectorial, plurinacional. Había, en este sentido, un discurso nivelador entre autor y personajes.<sup>(9)</sup>

Este doble flujo de pulsiones aparentemente contrapuestas producía el abrazo (simbólico y literal) entre el autor –real– y el narrador –literario– y su público ahora sí identificado con todo el pueblo (rioplatense) sin importar clases sociales u opciones ideológicas.

(9) Jitrik (1998: 65) ha analizado el estrato interno de esta nivelación respecto a los personajes de las obras de Sánchez: "En las obras, en cambio, los protagonistas son homogéneamente seres de la lucha social: el ladrón traicionado y atrapado, la mujer abandonada y desalojada, el viejo menospreciado y vendido, la enferma incurable, la hija engañada, etcétera. [...] Puede haber, por ejemplo, aprovechadores, como el «inválido» de *El desalojo*, el estanciero Luis de Barranca abajo, el padre de *En familia*, o beneficiarios, como Roberto y Renata en *Los derechos de la salud*, o inescrupulosos, como el Reyes de *Moneda falsa*, pero todas estas categorías no dan, en la perspectiva social, ningún vencedor; todos estos personajes, deuteragonistas, forman un conjunto con los protagonistas y este conjunto que constituye el mundo de Sánchez, tiene, como es comprensible, un tono homogéneamente gris y sin matices, triste y desesperanzado [...]"

El circuito del teatro profesional –elencos, autores, críticos y empresarios– y el público burgués –bonearense, montevideano– construyeron aquella primera imagen de genio precoz y se sumaron a una contradictoria pero explicable simbiosis con el pueblo trabajador y de sectores medios que llenaban las salas y se fundían en un aplauso simultáneo pero con ritmos y acordes diversos.

Los agentes conductores –líderes, censores– dentro del *microsistema cultural anarquista* y, quizás en menor medida, el público sectorial, retacearon durante años la construcción de la genialidad que debían negar si eran fieles a sus principios sociales y estéticos que no admitían esa peligrosa idealización y esa egolatría. La reedición de una crítica teatral bonaerense de *Nuestros hijos* en el semanario *Despertar* en 1907 aparece demasiado solitaria y casi sin palabras laudatorias de parte de los cronistas de ese periódico. Se trata, además, de la alabanza de uno de los textos dramáticos de mayor cercanía con los personajes y la crítica social que los anarquistas pretendían de la literatura. Esta reivindicación remite más a la lectura de la literatura como propaganda, como estilo o retórica y menos a un reconocimiento de la individualidad creadora del dramaturgo o incluso de esta obra en particular, que no fue analizada en todas sus aristas y dobleces.

Es posible además que esta reticencia a una temprana y exacerbada admiración estuviera alimentada por las disputas internas del anarquismo entre quienes promovían la hegemonía de literaturas dogmáticas y serias y aquellos que admitían la inclusión de comedias y otras piezas de tono humorístico en los repertorios de las veladas artísticas. Es notorio que la obra de Sánchez trata asuntos trascendentes desde una clave discursiva alejada de cualquier espesor doctrinario y circunscripto. Es posible que las voces anarquistas que en 1902 habían censurado el humor por considerarlo ajeno a la doctrina representaran una corriente de resistencia a este perfil notorio en la obra y en las "charlas" de Sánchez, aunque estas voces hayan llegado a la página del periódico para condenar a otros autores y no precisamente al joven dramaturgo montevideano.

De este sector del campo intelectual la construcción del aura vino después, una vez muerto Sánchez, y creció inusitadamente durante la década del diez, multiplicando palabras de admiración. Entonces no existía el peligro de que esta idealización encendiera otros impulsos de vanidad similares entre jóvenes creadores, activos en el presente social, y se erigieran como líderes equiparables a los grandes teóricos de la doctrina. Por eso la monumentalidad de Sánchez realizada desde el anarquismo surge tan tardía como intensamente, para inyectar de ideología revolucionaria el bronce que la burguesía, cuando Sánchez aún vivía, venía moldeando con tenacidad.

Para esta burguesía liberal la restitución del héroe podía producirse en vida del sujeto elegido porque ese era el ideal social al que propendía su proyecto. Era un héroe que surgía con tintes de mito y oscilante entre la utopía revolucionaria para algunos, y el sueño dosificado de un capitalismo reparador, para otros, rea-

lizable en el presente y al alcance de los sectores más explotados del proyecto modernizador. Este fue el mito que la historiografía literaria tradicional contribuyó a crear.<sup>(10)</sup> Acaso no son sólo una suma de anécdotas triviales<sup>(11)</sup> las insistentes y coloridas referencias de los biógrafos a todos los eventos de un Sánchez sumido en la miseria, de escasa cultura y autodidacta,<sup>(12)</sup> pero esmerado, esforzado, y finalmente triunfante contra todas las dificultades gracias a su capacidad y a su imaginación sin renunciar a la imagen simpática y romántica de una bohemia que había olvidado pronunciar la palabra revolución. Esta imagen estuvo pigmentada por una epicidad de quien está predestinado por la desgracia; sin embargo, lucha y alcanza el éxito con un halo de afabilidad que le guía en el seguro tránsito hacia la beatificación.<sup>(13)</sup> Acaso era, también, el ejemplo heroico de los sectores medios

(10) Sobre la idealización de Sánchez y las distorsiones provocadas por la exaltación de su obra y su figura, cf. Mandressi, ob. cit.

(11) Uno de los ingredientes más reiterados de este anecdotario refiere a que Sánchez recaló hacia 1908 en Montevideo y una vez reintegrado al hogar paterno se dedicó a la fabricación de canastos de mimbre. El mito sobre la fabricación —ya no como un mero pasatiempo— de cestas o canastos habría sido difundido por el propio Sánchez. Según testimonio de Catalina Reventós confiado a Imbert, Sánchez fue el autor del artículo anónimo publicado en la revista bonaerense *Caras y caretas* el 9 de enero de 1909 y firmado por Ángel S. Adami, donde refiere a la fabricación casera de canastos de parte de su amigo para ganarse la vida. El 13 de febrero de ese año una crónica en primera página del diario *El Día*, seguramente escrita por su amigo Emilio Frugoni, entonces crítico teatral del matutino, informó que Sánchez había partido para Buenos Aires el día anterior, “*dando una tregua a su modesto cuanto productivo oficio y beneficio de estos últimos tiempos —la canastería— [...]*”. (“Florencio Sánchez. Su viaje a Buenos Aires. Velando por sus derechos”, *El Día*, Montevideo, n.º 8.984, 13 febrero 1909: 1). Martínez Cuitiño (1916: 15-16; 1951:10) ratificó el evento, dijo que luego de escribir *Moneda falsa*, Sánchez viajó a Montevideo donde “*fabrica cestas a la sombra de un viejo eucaliptus para ganarse el sustento*”. Ernesto Herrera (1920: 52) aseguró que para aplacar el hambre Sánchez “*fabricaba un ciento de canastos para vender*”. Reventós recordó que un hermano de Sánchez sí fue canastero y llegó a instalar un negocio que incluía este rubro. Imbert (1954: 218) aseguró que Sánchez “*no fue canastero nunca. Gustó, sí, de hacerse pasar por tal, pues sentía simpatía por el oficio y estimaba fraternalmente a un canastero, viejo camarada de Malatesta. Y no dejó de transportarlo a sus obras (ver Marta Gruni) como interesante tipo popular*”.

(12) Este aspecto también fue objeto de polémica. La versión de Sánchez inculto o poco inteligente, fue tomada de la crónica periodística y de la conferencia de Joaquín de Vedia realizada en el teatro Nacional Norte (“*su inteligencia que no era pronta, que no era ágil*”, [1911] en Cúneo, 1941: 617), y retomada por Martínez Cuitiño (en Sánchez, 1916: 19). Rossi refutó esta versión: “*Afirmamos categóricamente que los básicos elementos instructivos de Sánchez fueron excelentes...*” (1954: 22).

(13) Leoncio Lasso de la Vega y Vicente Martínez Cuitiño fueron dos de los primeros y grandes contribuyentes a este propósito. Lasso de la Vega (6/2/1911: 5) relató el éxito de *M'hijo el doctor* y la confesión de Sánchez a la salida del teatro de su deseo de casarse con Catalina Reventós. Cuando lo hizo, su emoción le hizo “*brillar los gruesos lagrimones que la alegría arrancaba a su alma franca, leal y sencilla*”. Martínez Cuitiño (en Sánchez, 1916: 7, 14) comparó su “*vida trágica*” con la de Edgard Allan Poe y lo colocó en la cúspide de la bondad humana: “*Sé decir de él, que no conocí ser más bondadoso, ni más afortunado, acaso porque, como lo afirma uno de sus más sombríos personajes, la desventura es el efecto inmediato de la bondad*”. Luego de enumerar dificultades y

intelectuales pujantes y enfrentados a una burguesía frívola dueña de las estructuras económicas y culturales que aquellos primeros procuraban conquistar.

En este panorama, abrir las compuertas a un despliegue imaginativo y textual, recibir el ansiado reconocimiento social y satisfacer el sustento diario, implicó desbordar los límites estrictos del mensaje político sectorial. Esta fórmula había sido sólo insinuada en las dos obras y algunos diálogos o conversaciones escritos para el circuito cultural anarquista, con resultados exiguos en las posibles pretensiones ya dichas. En el circuito profesional demostró sus réditos con inusitada generosidad. Ni en uno ni en otro supuso una filiación doctrinaria fija ni una subordinación sumisa al dictamen de una clase social<sup>(14)</sup> sino a un sentir interior, convulso y contradictorio, termómetro de los inquietantes remolinos culturales que agitaron el ambiente rioplatense de la modernidad.

persecuciones señala el éxito de *M'hijo el doctor* y resume: “*El talento había vencido al medio; el medio, empero, había gastado un organismo en el ajeteo cotidiano*”.

(14) En oposición a la hipótesis de David Viñas (1964).