



## ***De algunas tentaciones y trampas de la crítica: (En torno al discurso crítico sobre Florencio Sánchez)***

Nicasio Perera San Martín

### **0.1.**

A pesar de que los organizadores de este encuentro parecían, visiblemente, querer orientarlo hacia la actualidad, nos ha parecido útil tratar de circunscribir la problemática que supone, a través de un ejemplo del pasado.

La perspectiva histórica funcionará -al menos esa es nuestra intención- como garantía contra los excesos del juicio subjetivo, del fragor de la polémica reciente, o de la miopía a que suele condenarnos nuestra propia implicación en los fenómenos que debemos analizar.

En las páginas que siguen, intentaremos, pues, definir, lo más sistemáticamente posible, el conjunto de problemas que inciden en la elaboración de los juicios críticos sobre un autor hispanoamericano de principios de siglo, el dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez<sup>1</sup>. En el bien entendido de que dicha definición podría alcanzar, *mutatis mutandi*, una validez general, en cuanto a la literatura latinoamericana se refiere.

Como se echará muy pronto de ver, la perspectiva histórica que nos impusimos como exigencia metodológica, no es, tal vez, una garantía suficiente de objetividad. Pero vayamos por partes.

## 0.2.

El caso de Florencio Sánchez nos ha parecido digno de interés por diferentes razones:

- a. Porque su condición de «clásico» le impone a la consideración del juicio universal y le convierte en referencia obligada.
- b. Porque su condición de *dramaturgo* le inscribe en un género de desarrollo desigual, tanto en el tiempo, como en el espacio, en toda América Latina, y le sustrae, por lo tanto, en gran medida, al juego del influjo de las opciones actuales.
- c. Porque su condición de escritor uruguayo, que desarrolló prácticamente toda su carrera literaria en la Argentina, adscribe su obra a dos historias literarias diferentes, con la consiguiente diversificación de los juicios y análisis críticos.
- d. Porque su condición, relativamente novedosa en la época, de lo que hoy llamaríamos «un intelectual de izquierda», sus opiniones políticas, la ideología anarquista a la que nunca renunciara, el contenido de denuncia social de la mayor parte de su obra son, aún hoy, motiva de piruetas y acrobacias críticas extremadamente significativas.
- e. Porque una serie de características de su personalidad y de su trayectoria: su origen marginal con respecto a la cultura oficial, su carencia de formación institucional, su «bohemia», la brevedad de su vida, la tuberculosis, la muerte en Europa, así como el éxito de su teatro y su inmensa popularidad, han contribuido a forjar una mitología que la crítica, consecuente, alimenta y desarrolla.
- f. Porque sí.

## 0.3.

La aparente «boutade» del último inciso tiende a acelerar el trámite y a despejar el terreno con respecto a la primera tentación de la crítica, frente a la cual, obvio es decirlo, nos comprenden las generales de la ley.

En efecto, contrariamente al escritor, que no puede elegir a sus críticos, el crítico elige. Es más, a la libertad creadora del primero, se contraponen la palabra institucionalizada del segundo.

La crítica, periodística, universitaria o de rueda de café, vulgarizadora o erudita, superficial, anecdótica y chismográfica o analítica y enjundiosa, detenta la palabra. Y

siempre encuentra (v. apartado anterior) cuantiosas razones de peso para justificar sus opciones.

Con mayor o menor incidencia sobre el público, la política editorial o la evolución estética de la literatura considerada, la crítica proyecta a la consideración pública o condena al olvido, más o menos prolongado -cuando no al silencio, al menos editorial- ensalza o ningunea, sobre poco más o menos, a su entero albedrío.

América Latina entera ha conocido tradicionalmente y ha sufrido la influencia de esos papas de las letras nacionales, imbuidos de una misión rectora del gusto literario y movidos, a menudo, por motivaciones que poco y nada tienen que ver con la literatura como acto de creación verbal.

Pero, sin llegar a esos extremos, todos conocemos las enseñanzas que, sobre la crítica y los críticos, encierra el análisis de la visión crítica de un período o de un autor determinados.

Todo lo cual nos permite asentar esta afirmación previa: desde el momento mismo de la elección de su objeto, el crítico habla, fundamentalmente, de sí mismo, de sus gustos, repulsiones, obsesiones y fantasmas, refleja y describe, mal que le pese, lo que sabe, lo que ignora y lo que prefiere ignorar.

Saquíense de ahí, si es que cabe, las conclusiones deontológicas que corresponda, y a otra cosa. Pero reténgase, al menos, la valoración relativa que todo discurso crítico merece.

## 1.1.

Ese valor relativo resulta particularmente evidente cuando se compulsan historias de la literatura que trasuntan esa necesidad, que señalábamos antes, de abrir juicio sobre un «clásico».

Hemos elegido cuatro ejemplos:

1. La *Historia de la literatura hispanoamericana*, de Enrique Anderson Imbert<sup>2</sup>. Organizada, jerárquicamente, por períodos, formas de expresión (verso-prosa-teatro) y países, la obra dedica un desarrollo de extensión relativa considerable a Florencio Sánchez, presentado como «el más grande de los autores teatrales de Hispanoamérica en esta generación». Situada bajo la advocación del repertorio teatral internacional que se veía en el Buenos Aires de la época, la obra está representada por sendos análisis de *M'hijo el doctor*, *La Gringa* y *Barranca abajo*, señalada como culminación de un género. Las otras obras de Sánchez, dramas de ambiente urbano, sainetes, obras de tesis, son mencionadas casi sin comentario.
2. El tomo V de la *Historia de la literatura española* de Valbuena Prat, a cargo de Valbuena Briones<sup>3</sup>. Su penúltimo capítulo, «Consideraciones sobre la literatura hispanoamericana contemporánea» contiene un apartado, el tercero, dedicado al

teatro. Luego de señalar la irregularidad de la creación teatral contemporánea en Hispanoamérica, afirma que hay «dos centros bien definidos en la tradición dramática (Buenos Aires y Méjico)». A renglón seguido escribe: «El teatro contemporáneo nace con Florencio Sánchez», y pasa a analizar sucintamente *M'hijo el doctor*, *Cédulas de San Juan*, *La Gringa* y *Barranca abajo*. Algunas apreciaciones críticas jalonan el comentario de las intrigas: «brioso diálogo», «maestro de escena», «dinamismo de la acción», pero también «efectismo» y «sentimentalismo de época». Para él, «la obra más conseguida es *Barranca abajo*».

3. El tercer ejemplo es el tomo II de la *Histoire des Littératures* de la «Encyclopédie de la Pléiade»<sup>4</sup>. Aquí, la alusión a Sánchez se inscribe, no ya en un análisis por géneros, sino en un análisis por *corrientes literarias*, bajo el rubro «Realismo y Naturalismo». En él se consagra una página a la novela y escasos renglones al teatro, integrado, al parecer, por «comedias costumbristas». Dos autores aparecen citados: 1.º Gregorio de Laferrère (*Las de Barranco*) y 2.º Florencio Sánchez (*La Gringa*). Allí nos enteramos de que *La Gringa* es «su pieza fundamental» y que es «reflejo por excelencia de la historia social».
4. El último ejemplo es inglés, aunque consultamos su traducción española. Se trata del capítulo consagrado a Hispanoamérica en *A literary history of Spain*, de R. O. Jones, Londres, 1973, y publicado en España por su autora, Jean Franco, bajo el título *Historia de la literatura hispanoamericana*<sup>5</sup>. En el capítulo intitulado «El teatro» vuelve a aparecer la idea de que solo Buenos Aires y Méjico tienen una actividad atendible, aunque «en una escala mucho más modesta que en Europa» (p. 426). Luego de comentar «la esterilidad del teatro moderno» (p. 427), la autora lleva a cabo un desarrollo histórico, antes de analizar lo que llama «el intento consciente de crear teatros nacionales y de fomentar una literatura dramática nacional». Entonces aparece la caracterización de Florencio Sánchez como «el mejor dramaturgo de este período». La rápida reseña de *M'hijo el doctor* (de «estructura determinista», al parecer), de *La Gringa* y de *Barranca abajo* («tragedia a lo rey Lear») concluye afirmando que son obras «anticuadas para el gusto moderno» y que el planteamiento de los problemas es «excesivamente simplista». En la revista de títulos que sigue, nos enteramos de que Florencio Sánchez escribió «una obra en lunfardo que trata sobre los bajos fondos, *Moneda falsa*».

## 1.2.

Como se ve, la Impronta de los autores es muy marcada, incluso en obras de este tipo.

La exposición meticulosamente documentada de una continuidad, y el análisis interno de la evolución de las formas son, sin duda, las preocupaciones esenciales de Anderson Imbert. Incluso a despecho de los hitos, que aparecen como justificación primera de Valbuena Briones y de Jean Franco, o de la correlación entre literatura y realidad, que ésta última desarrolla, y que parece ser el único criterio del juicio caricatural de la «Encyclopédie de la Pléiade».

Valbuena Briones, por su parte, se singulariza por su interés por los valores específicamente teatrales, y lo hace desde una perspectiva actual, que tal vez explique la alusión al «sentimentalismo de época» o al «efectismo» que, en sí, parecen poco serias.

Las reservas de Jean Franco son ya de otro carácter, pues denuncian a la visión protagónica que condesciende a observar fenómenos periféricos. Un análisis más detenido nos llevaría muy lejos, pero no creemos que ésta sea una afirmación infundada<sup>6</sup>.

En todo caso, tal vez por diferentes razones, sólo los dramas rurales se hacen acreedores a la glosa de los críticos estudiados. Visión singularmente deformada, cuando se conoce el conjunto de la obra de Florencio Sánchez.

### 1.3.

La confrontación arroja varias enseñanzas:

- a. Como lectores, nos inspira desconfianza frente a este tipo de obras generales, aún cuando luzcan, como es el caso aquí, en cada una de ellas, la firma de eminentes investigadores universitarios.
- b. Como críticos, nos inspira modestia, recelo frente a los juicios de segunda mano y a las generalizaciones abusivas.
- c. Como latinoamericanos, nos recuerda que no hace mucho, que no para todos, nuestra literatura ha dejado de pertenecer a la categoría de curiosidad folklórica. La deformación de la imagen de un autor o de un período parece ser directamente proporcional a la generalización del interés que se le presta. Tema de reflexión de actualidad, si es que los hay. Corolario fundamental: la necesidad de establecer con mayor claridad e independencia nuestras propias pautas de análisis y clasificación de los fenómenos literarios. Tal vez así lleguemos a convencernos íntimamente, nosotros mismos, al menos, de que la literatura latinoamericana, heredera, al mismo título que cualquier otra, de la literatura universal, se inscribe, ante todo, en una relación privilegiada con la historia, la tierra y los hombres de América, y que es de esa relación, fundamentalmente, de donde extrae sus virtudes y defectos.
- d. Como estudiosos del período, por fin, debemos concluir que las contradicciones del discurso crítico rioplatense sobre el autor y el teatro de la época, la ultranza de unos, la irresponsabilidad de otros y la alienación estética e ideológica de los más, se amplifican considerablemente en el extranjero. Pero eso merece otros ejemplos.

### 2.1.

Ya al principio indicábamos que el hecho de tratarse del discurso crítico sobre un *dramaturgo* era uno de los motivos de nuestro interés. En efecto, toda la bibliografía rioplatense -y es cuantiosa, en particular la argentina- sobre Florencio Sánchez y el teatro de su época, está impregnada de un tono polémico cuyas motivaciones no son de índole teatral, ni siquiera siempre de índole estética, pero cuyas características se explican por el impacto del género dramático.

El teatro que nos ocupa surgió, en su origen, como *arte popular*. Se afirmó y desarrolló gracias al favor del público y en oposición a la cultura oficial y al «buen gusto» de las clases dirigentes.

Describiendo los repertorios de las compañías extranjeras que se presentaban por entonces en Buenos Aires, Ricardo Rojas sitúa con claridad el problema al concluir:

Tal es el teatro cosmopolita y selecto en que se educó la burguesía en 1880, hasta olvidar las tradiciones modestas del teatro argentino y hacerse incapaz de simpatizar con el embrionario arte criollo, que permaneció por mucho tiempo relegado a la simple condición de solaz plebeyo para las clases suburbanas<sup>7</sup>.

Aquí aparece el primer aspecto del problema: ese nuevo teatro es *plebeyo*. Al principio, las clases cultas fingen ignorarlo. Las crónicas teatrales ni siquiera mencionan los estrenos<sup>8</sup>. Luego, se le niegan cualidades estéticas. La obra de Florencio Sánchez, en particular, por haber sido el autor más popular, es desmenuzada hasta el infinito<sup>9</sup>. El último reducto de esta crítica, consiste en atribuir a ese teatro las más variadas influencias. El proceso parece culminar cuando uno de los más destacados estudiosos de la obra y de la bibliografía sobre Sánchez, Walter Rela, señala, por ejemplo, para una sola pieza, la probable influencia de: *La Parisienne*, de Henry Becque, *Espectros*, de Ibsen, *Colega Crampton*, de Gerhart Hauptmann, *Antes del amanecer*, del mismo autor, y «Episcopio y Compañía», un cuento de D'Annunzio<sup>10</sup>.

Es decir que los críticos honesta y sinceramente interesados en la obra de Sánchez han terminado por exhumar *todos* los títulos extranjeros de *todas* las carteleras de *todos* los teatros de Buenos Aires, rastreando las posibles influencias de obras que tal vez Sánchez no vio, porque esa noche estaba resfriado.

La erudición justifica el procedimiento y desarrolla su aplicación<sup>11</sup> pero, en realidad, este es el resultado de las crónicas teatrales de periódicos que, como *La Nación* de Buenos Aires, desfogaban su odio hacia ese teatro popular, acusándole poco menos que de plagario.

Dora Corti<sup>12</sup>, una de las enemigas más inteligentes que le han tocado a Sánchez, aporta los lauros de la investigación universitaria, y los procesos de paternidad que iniciaran los intelectuales oligarcas de principios de siglo porque, careciendo ellos mismos de creatividad, no podían concebir que otros la tuvieran, siguen hasta hoy.

## 2.2.

El segundo aspecto polémico está relacionado con la *nacionalidad* de ese teatro, y la polémica se inicia como continuación de la vieja querrela entre unitarios y federales.

Vayamos a los hechos, primero. Florencio Sánchez nació en el Uruguay y allí vivió de 1875 a 1892 y de 1894 a 1898. De 1892 a 1894 y de 1898 a 1909, vivió en la Argentina (La Plata-Rosario-Buenos Aires). De sus veintidós títulos cabales se pueden señalar: un estreno fallido en Rosario (*La gente honesta*, 1902), cuatro estrenos en Montevideo (su primer bosquejo dramático llevado a las tables, *Puertas adentro*, 1897, y tres últimas obras -seguramente ya se sabía condenado- *Los derechos de la salud*, 1907, *Marta Gruni*, 1908 y *Un buen negocio*, 1909) y diecisiete estrenos en Buenos Aires, entre ellos, todos los que le dieron fama. Que en alguna de esas obras, como en *M'hijo el doctor*, la acción se sitúe en el Uruguay, no cambia en absoluto los términos del problema, si es que tuviera algún sentido adueñarse patrioteramente de la obra de quien, en su «Cartas de un flojo» escribió: «Ningún pedazo de tierra nos ha parido»<sup>13</sup>.

Ahora bien, en 1910, otro uruguayo, Vicente Rossi, publica en Córdoba su *Teatro Nacional Rioplatense*<sup>14</sup> y le atribuye como lugar de edición Río de la Plata. Es un brulote, en el cual el autor sostiene que el teatro en cuestión, podría haberse llamado «Uruguay», porque la mayoría de los autores y los actores lo eran. La exactitud de los datos que aporta -aunque escamotea muchos- la reivindicación airosa de lo que ese teatro tiene de *criollo* y *orillero*, su sagaz desarrollo original -y convertido luego en caballito de batalla de algún especialista del período- según el cual un teatro vivo necesita de la confluencia de tres factores: autores, actores y público, su habilidad polémica, por fin, deben haber exacerbado a muchos.

Que del pie de imprenta al último capítulo, titulado «El vínculo rioplatense»<sup>15</sup>, flotara el recuerdo de los ideales federales y que en éste se citara, aún sin nombrar a su autor, una máxima de Artigas, el caudillo oriental que fuera «Protector de los Pueblos Libres», era mucho más de lo que un porteño puede soportar.

Desde entonces, el debate quedó abierto. En 1908, en una conferencia, Florencio Sánchez, consecuente consigo mismo, decía: «El teatro no tiene bandera. Es universal, es humano»<sup>16</sup> y terminaba por admitir, como válida en su modestia, la designación «teatro regional argentino». Y la conferencia era leída en Montevideo. Sin embargo, su propia posición personal no fue obstáculo para que se atacara aviesamente su obra, con el fin de minimizar su papel en la evolución del teatro rioplatense.

Mariano G. Bosch, que en el mismo año de 1910, había publicado su *Historia del teatro en Buenos Aires*, respondió a Rossi en forma condigna, es decir, como otro brulote, en 1929. Su título: *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podesta*<sup>17</sup>. Los ataques a Florencio Sánchez y a su obra son innumerables.

El sistema es sencillo: a cada pieza de Sánchez le opone una argentina que él juzga superior (esos títulos, hoy olvidados, en general, terminan por dar una impresión

patética). Luego arguye que el asunto de Sánchez es típicamente uruguayo. Por fin, apela al testimonio de algún otro crítico oligarca, sea uruguayo, como Samuel Blixen, o argentino, como Juan Pablo Echagüe, por ejemplo.

Los juicios son del tipo: «*La Gringa*, será, acaso no sé... algún problema uruguayo que nada tiene que ver con la Argentina»<sup>18</sup>. Después de oponerle *Tancredi el chacarero*, de Antonio Petray y *Sobre las ruinas*, de Roberto Payró concluye, sin advertir la contradicción:

En cuanto al gringo (el italiano) era y ha continuado por mucho tiempo siendo el gran trabajador pero no un científico. Ha habido también criollos argentinos *muy preparados*. Y el problema del *gaucho bruto y la gringa*, no existía entonces en la Argentina. Lo vinimos a saber cuando el señor Sánchez, uruguayo ignorante de todo cuanto ocurría en nuestro país, en el campo, nos lo vino a decir, en la Capital Federal (de donde no se había movido nunca). En Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe y Entre Ríos, había por entonces ochocientos mil italianos trabajando los campos<sup>19</sup>.

El capítulo en cuestión concluye con una frase que muestra bien el nivel de la discusión:

«(el problema) es del Uruguay, donde hace tanta falta mezclar al nativo femenino con padres europeos de buena raza; y así lo dicen siempre todos los viajeros que visitan sus playas. Y lo comprenden los uruguayos cultos»<sup>20</sup>.

Decíamos que se apoya en citas de otros críticos de su misma postura ideológica. Ya tendremos ocasión de ver lo que valen las opiniones de Juan Pablo Echagüe. Un breve ejemplo sobre Samuel Blixen. Éste era el más reputado crítico teatral montevideano. En su crónica sobre *M'hijo el doctor*, alega que el protagonista «dice macanas». Las tijeras de Mariano G. Bosch le hacen decir «"dice macanas" Sánchez»<sup>21</sup>.

### 2.3.

Resulta evidente que, por violentas que fueran las polémicas de la época, las razones literarias no bastan para explicar tales afirmaciones y semejantes procedimientos.

Toda la historia política del Plata, toda una concepción de la sociedad argentina y de su cultura están en juego.



Enfrentar, como en *M'hijo el doctor* -aunque el ejemplo no sea muy feliz, ni el personaje muy coherente- una moral tradicional y una moral individualista, proclamar desde la escena, como en *La Gringa*, que criollos y gringos deben unirse, convertir el despojo de un criollo viejo a manos de leguleyos y «cajetillas», en esa honda tragedia que es *Barranca abajo*, por no citar más que las obras que evoca Bosch, es, sin duda, un ataque violento al orden que desea mantener la oligarquía porteña.

Una de las respuestas más desaforadas la da Mariano G. Bosch, crítico teatral, autor de poco éxito, historiador del teatro y, ya por entonces, condenado a morir, treinta años después, en la pobreza.

De modo que el ejemplo viene a ilustrar, como el anterior, no sólo las implicaciones políticas, sociales e ideológicas, a veces ocultas, difíciles de percibir para el lector actual, de un discurso crítico, sino también que éste suele ser reflejo de la alienación a lo que se les ha hecho creer que es la cultura.

### 3.1.

Decíamos antes que volveríamos sobre Juan Pablo Echagüe. Académico argentino y Oficial de la Legión de Honor en Francia, Echagüe fue considerado, durante años, como el cronista teatral más autorizado de Buenos Aires.

En todo el discurso crítico que ha suscitado la obra de Florencio Sánchez no hemos encontrado personaje menos escrupuloso. Veamos: en 1938 publica, en Buenos Aires, un artículo intitulado «Florencio Sánchez»<sup>22</sup>. Por esa misma época aparece en París, sin fecha, en el *Hommage à Ernest Martinenche*, su artículo «Florencio Sánchez y su teatro»<sup>23</sup>.

Es el mismo texto -Echagüe no corrige siquiera las referencias temporales (Cf. pp. 124-315), lo que confirma cierto grado de simultaneidad en la publicación- pero entre ambas versiones hay un centenar de variantes. De todo tipo. Desde el agregado -o supresión- de párrafos enteros al agregado o supresión de comillas.

Hay algunas variantes -pocas- necesarias por su contenido referencial. Hay otras divertidas: *nativa* (versión doméstica) / *vernácula* (versión de exportación); *según se lo dije ya* (versión doméstica) / *según dije ya* (versión de exportación); *hemos visto* (versión doméstica) / *habéis visto* (versión de exportación); *empecemos por* (versión doméstica) / *procedamos con método examinando primero* (exportación); *nitidez* (versión doméstica) / *perspicuidad* (versión de exportación).

Las comillas ya nos hacen pensar en cierta falta de escrúpulos. Hay un largo párrafo, cuyo origen no hemos investigado, que aparece entre comillas en la versión argentina:

El deseo y el placer mézclanse a veces con matices delicados en las almas. Hay sobre la tierra formas magníficas y nobles pensamientos; hay almas puras y corazones

heroicos. El dolor es sagrado. La santidad de las lágrimas se encuentra en el fondo de todas las religiones. La desgracia bastaría para volver el hombre augusto al hombre<sup>24</sup>.

Las comillas desaparecen en la versión francesa<sup>25</sup>. Si no fuera el respeto debido al estilo universitario, evocaríamos el dicho popular: «no le arriendo la ganancia».

Más adelante, la expresión «en esas tajadas de vida, arrojadas a las tablas»<sup>26</sup> pierde las comillas en la versión argentina<sup>27</sup>.

Pero la gran mayoría de las variantes son, simplemente, canallescás. Echagüe carga las tintas, contra Sánchez, de manera inaudita en la versión del artículo publicada en Francia. Pero no se atreve a decir lo mismo en Buenos Aires. Unos pocos ejemplos:

- Sobre Sánchez: «incipiente» (p. 128) se torna «ignorante» (p. 317); «el gran mérito artístico de la obra» (p. 138) se vuelve «el verdadero y tal vez el único mérito» (p. 321); la frase «se le ha tildado de populachero, de pintor conventillesco y suburbano, de captador de apariencias, de intrascendente en fin» (p. 323) no aparece en la versión argentina.
- Sobre la obra: analizando *En familia*, la versión francesa contiene toda una frase en que Echagüe la compara con *Las de Barranco* y donde señala la superioridad de Gregorio de Laferrère; nada hay de esto en la versión argentina. En ella hay, en cambio, todo un párrafo sobre *Moneda falsa*, obra que no se menciona en el artículo publicado en Francia.

En general, nuestro crítico se destaca en la punzada del adjetivo avieso: «burdo y primitivo» aquí, «tosco» allá, «facticio», «retórico», «inflado» más lejos, agregan color local al *Hommage à Ernest Martinenche*.

También aplica, con variantes, el procedimiento predilecto de Bosch. En el caso de *La Gringa*, comienza deformando la intriga, al afirmar que el protagonista es Cantalicio y que se trata de «la pugna entre dos fuerzas antagónicas, progresiva la una, regresiva la otra»<sup>28</sup>. De ahí a concluir «Ya conocemos el motivo. Payró lo tenía (magistralmente en la versión de exportación) desenvuelto en su drama Sobre las ruinas»<sup>29</sup> hay sólo un paso. Demostración matemática, puesto que esto era lo que se quería demostrar.

Pero donde Echagüe descuella realmente, es en la falsificación ideológica. El procedimiento es conocido: se atribuye a una obra una finalidad que no tiene, y luego se comprueba su fracaso, al no cumplirla. Según Echagüe, *M'hijo el doctor*, inspirada por *El Anticristo* de Nietzsche, está orientada a destruir la moral del Evangelio. Como no lo logra...

Así aparece la obsesión de Echagüe: los «principios anarquistas abiertamente profesados»<sup>30</sup>. Nuestro crítico se escandaliza, y no es para menos. Claro que, en la versión argentina, el pensamiento de Nietzsche «aflora», «influye», en la versión francesa, invariablemente, «satura».

Juan Pablo Echagüe sabía muy bien, como todos los argentinos de la época, que el anarquismo de Florencio Sánchez era militancia, actitud vital y no atosigamiento de ideología mal digerida.

## 3.2.

Curioso destino el de Sánchez; famoso y aplaudido, sí, pero también despedido, encarcelado, censurado en vida por sus ideas; denigrado, casi treinta años después de muerto, por su anarquismo y acusado, veinte años más tarde, de «vocero» de «la oligarquía liberal».

Tal la conclusión del último ejemplo que analizaremos, un trabajo de David Viñas<sup>31</sup>.

En su artículo, de título bastante enigmático, «Florencio Sánchez y la revolución de los intelectuales», Viñas centra toda su reflexión en *M'hijo el doctor* y en los correlatos que establece con textos no dramáticos -la conferencia ya aludida (V. nota 16), las «Cartas de un flojo» (V. nota 13), el ensayo «El caudillaje criminal en Sudamérica»<sup>32</sup> y cierta correspondencia privada.

Lamentablemente, su artículo dice poco sobre el problema de fondo y argumenta demasiado sobre Sánchez.

No discutimos que la sonada aparición del «teatro nacional» pueda, objetivamente, haber servido los intereses de la oligarquía gobernante (tanto como el Campeonato Mundial de Fútbol puede haber servido a los generales de turno).

Ni nos negamos a discutir la posibilidad de que el teatro de Sánchez refleje la ideología de las clases dominantes. Viñas no nos da ocasión, porque no intenta probarlo, se limita a afirmarlo.

Y todo esto porque no le perdona a Sánchez su «anti-moreirismo» ni su crítica acerba del «caudillaje».

A falta de argumentos, destruye minuciosamente el mito de la espontaneidad de Sánchez y le atribuye a cambio un cálculo frío, elevado a la categoría de sistema para alcanzar el éxito y la protección de la oligarquía.

Con mayor inteligencia y sutileza, procede, prácticamente, como Juan Pablo Echagüe, con respecto al anarquismo de Sánchez. Y una vez probada la incoherencia ideológica de *M'hijo el doctor*, el «anti-moreirismo» y el anti-caudillismo de Sánchez, de nada valen las sátiras de la moral burguesa en *Puertas adentro*, *La gente honesta* o *Los curdas*, la denuncia de la explotación y las injusticias sociales que sufre el proletariado en *La pobre gente*, *El desalojo*, o *Un buen negocio*, la reivindicación del lumpen condenado a la delincuencia en *Canillita* o *Moneda falsa*, la reivindicación de la puta en *La Tigra*, del derecho al amor, en *Marta Gruni*, o a la maternidad, en *Nuestro hijos*, la denuncia de la explotación tramposa de los oligarcas en *Barranca abajo*, el hecho, en

fin, de haberle devuelto, en la escena, su dignidad humana al gringo, al orillero y al paisano, y esto, por enumerar tan sólo ejemplos indiscutibles.

Porque es cierto que una parte de la obra de Sánchez, su discurso moral, en particular, no coincide con las preocupaciones revolucionarias actuales, y se puede volver sospechoso de estar orientado hacia la «defensa del orden».

Pero la oligarquía, que siempre se equivocó menos de enemigo que los intelectuales revolucionarios, siempre le tuvo a Florencio Sánchez por tal.

Y si algo hubiere de acertado en la tesis de David Viñas -que no lo creemos- su discurso crítico queda invalidado por esa minuciosa recopilación de detalles de la vida privada, que olvida sin embargo toda la militancia de Sánchez en Montevideo, en Rosario y en Buenos Aires, olvida al Sánchez organizador de huelgas, olvida al Sánchez luchando en las calles de Buenos Aires contra la Ley de Indeseables y colaborando con cuanta publicación anarquista o socialista se lo pidiera. A menos que lo hiciera para engatusar a la oligarquía, si era tan calculador...

### 3.3.

Como vemos, la pasión ideológica obnubila también a los críticos. Y por sorprendente que parezca, el caso de Sánchez permite ilustrar el ejercicio de «la caza de brujas», tanto de «derecha» como de «izquierda», a través de la conocida práctica que consiste en aplicar un esquema previo, convenga o no a los textos analizados, convenga o no a su circunstancia histórica, y sacar las conclusiones que se imponen.

Justo es reconocer que, en este ejercicio, David Viñas se lleva la palma: Juan Pablo Echagüe analiza muchas piezas, a él, una sola le basta.

### 4.1.

A pesar de su extensión, este estudio no ha cumplido el compromiso inicial. Varios aspectos de interés que indicábamos en la introducción, no han podido ser estudiados (confrontación de las visiones uruguaya y argentina, papel de la mitificación del personaje, entre otros).

Hemos preferido estudiar más minuciosamente los ejemplos analizados y no caer en el inventario.

No nos corresponde a nosotros juzgar ese hecho. De todos modos, la evolución del discurso crítico sobre Sánchez figura una extraña victoria de quienes, más que como autor, le juzgaron como a un enemigo.

## 4.2.

Lo que sí nos corresponde es hacer el recuento de las trampas y tentaciones que anunciábamos. Por orden de aparición:

1. Soberanía de la subjetividad;
2. Justificación retórica;
3. Tendencia a pontificar;
4. Deformación:
  - a. por limitaciones propias,
  - b. por preconceptos metodológicos o críticos,
  - c. por transferencia abusiva de la propia cosmovisión;
5. Uso deliberado de elementos de segunda mano;
6. Generalización abusiva;
7. Complejo de superioridad (o de inferioridad);
8. Excesos apologéticos o denigratorios;
9. Alienación estética;
10. Prejuicios de clase;
11. Pasión política (de facción o de nación);
12. Malversación de textos;
13. Falsificación ideológica;
14. Espíritu inquisitorial;
15. Prácticas ideológicas totalitarias.

## 4.3.

Tampoco nos corresponde a nosotros juzgar en cuántas de esas trampas o tentaciones hemos caído aquí. Pero prometemos corregirnos. Para eso, al menos, el trabajo será, tal vez, útil.

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

