

El ocaso del criollo viejo en la trilogía rural de Florencio Sánchez

Ilaria Resta
Università del Salento

En su trilogía rural el dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez (1875-1910) se centra en un análisis social despiadado –aun siempre verídico– del criollo viejo, residuo decadente y anacrónico de la sociedad rioplatense a caballo entre los siglos XIX y XX. Logrando fundir elementos del teatro local primitivo con los nuevos recursos realistas y naturalistas de raigambre europea, Sánchez se hace intérprete de los cambios de su época llevando a la escena la progresiva pérdida de identidad del criollo. Inmigración, modernización de los sectores productivos y cambios sociales constituirán las claves para la decodificación de la tragedia criolla.

La clasificación tipológica de la producción teatral florenciana identifica los dramas rurales como un conjunto de tres obras –*M'hijo el doctor* (1903), *La Gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905)– que constituyen un momento significativo dentro de su trayectoria dramática. Los contrastes y conflictos planteados en las tres piezas se relacionan unívocamente con la temática de raíz criolla encarada, sin embargo, a partir de una óptica crítica nueva con respecto a la tradición literaria anterior¹.

El interés hacia las problemáticas de la pampa y de sus habitantes no tiene carácter novedoso para la época de Sánchez, si consideramos la vastedad de obras pertenecientes a la llamada ficción gauchesca, cuyos comienzos se remontan a principios del siglo XIX con los *Cielitos gauchescos* (1820) de Bartolomé Hidalgo². Este poeta rioplatense recuperando la

¹ López, 2002: 114-115. Liliana B. López intenta definir esquemáticamente las diferentes operaciones taxonómicas realizadas por la crítica en el siglo pasado acerca de las obras de Florencio. En concreto, Ricardo Rojas proponía una clasificación en tres tipologías dramáticas: los dramas rurales o trilogía rural, los dramas urbanos y las obras menores o sainetes. Roberto Giusti, en cambio, propuso una división en dos categorías vinculadas a una óptica naturalista: la “pintura directa del ambiente rústico o urbano” y la “pintura subordinada al propósito manifiesto de sostener una tesis o plantear un problema”. Dardo Cúneo, en 1941, clasifica las piezas florencianas siguiendo un criterio socioambiental, por el cual sugiere una distinción entre piezas iniciales (*Puertas adentro*, *La gente honesta*), piezas rurales (*M'hijo el doctor*, *La Gringa*, *Barranca abajo* y *Cédulas de San Juan*), las piezas urbanas de la vida pobre (*Canillita*, *La pobre gente*, *Mano santa*, *Los muertos*, *El desalojo*, *La Tigra*, *Moneda falsa*, *Marta Gruni*, *Un buen negocio*), y las piezas urbanas de las clases media y burguesa (*En familia*, *El pasado*, *Los curdas*, *Nuestros hijos*, *Los derechos de la salud*). Jorgue Lafforgue y Luis Ordaz, en cambio, son los únicos que prescinden de las clasificaciones anteriores para preferir una evaluación cualitativa de las piezas. La última tipología taxonómica es la de Osvaldo Pellettieri y Susana Cazap, quienes proponen una división en tres ciclos: obras en que predomina lo costumbrista, piezas en que prevalece el naturalismo, dramas en que Sánchez logra fundir las dos tendencias.

² Loprete, 1975: 295. Según lo expresa Carlos Alberto Loprete, a partir de 1820, Bartolomé Hidalgo empezó a escribir sus primeros cielitos gauchescos “que él mismo vendía por las calles”.



tradición folklórica del cielito, trató de concertar el elemento patriótico con los componentes propios de la gauchesca³.

Las primeras obras gauchescas, en definitiva, marcaron la voluntad de emancipación de la previa y total dependencia literaria del centro colonial, hacia la búsqueda de una literatura nacional centrada en lo local, en lo más característico y distintivo de la cultura rioplatense. Las fórmulas nativistas, por otra parte, encuentran su momento de desarrollo pleno a partir de la publicación de obras como *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández y *Juan Moreira* (1878-1880) de Eduardo Gutiérrez entre las más significativas. Así se da inicio al proceso de mitificación del jinete pampeano, elevado a símbolo de la tradición y de ideales castizos, emblema de la lucha contra la corrupción y la injusticia que dominan la realidad metropolitana. El gaucho se convierte en un personaje puente entre ficción y realidad social, en la figura romántica del héroe perseguido injustamente, que padece hasta la muerte los abusos sociales⁴. A lo largo de la evolución del género, sin embargo, se asiste a una progresiva estilización del modelo, que acaba por distorsionar la figura del gaucho hasta convertirla en estereotipo.

A la hora de subir a los escenarios con sus dramas rurales, Florencio Sánchez rechaza la postura estético-ideológica anterior: deshaciéndose del espíritu lírico y romántico de la gauchesca, el dramaturgo uruguayo aboga por una concepción del arte como "documento fotográfico de la vida" (Rela, 1981: 55). En una conferencia sobre el teatro nacional pronunciada en el Ateneo de Montevideo en 1908, Sánchez ataca con vehemencia el género que él define *moreirista*, cuyas manifestaciones serían el producto de un teatro mediocre, sin inventiva y anacrónico: "[el drama gauchesco] teatro de la fechoría y el crimen como idea, y el mal gusto como forma"⁵. Sánchez se pone del lado de una estética realista –o mejor dicho de un realismo-naturalista– caracterizada por un modo de representación más conforme a los cambios socioeconómicos que se producen en el área rioplatense en las postrimerías del siglo XIX. Somete sus piezas a un proceso experimental de proyección escénica de situaciones veraces, que reproduzcan hasta lo extremo la miseria física y moral del viejo criollo:

M'hijo el doctor, reflejando costumbres vividas, produjo una revolución. Su éxito estrepitoso se debe a la verdad y a la sinceridad con que fue escrita la obra. El

³ Vega; De Prieto, 1966: 7. Con el término cielito se hace referencia a los cantos y danzas del folklóre rioplatense que nacen en la fase de Independencia del Río de la Plata. Según el musicólogo Carlos Vega, el origen del cielito procede de los bailes de los salones porteños del siglo XVIII: "esas danzas majestuosas, combinándose con elementos vivaces de la tradición musical popular, transformaron los cantos y danzas cultas en un estilo musical patriótico propio de la Independencia que, atraído por la revolución, vino a las pampas bonaerenses, ascendió a los estrados, se incorporó a los ejércitos y difundió por Sudamérica su enardecido grito rural".

⁴ Picard, 1974: 202. Picard define dramas románticos los dramas criollistas que presentan a personajes inocentes que, por sufrir condenas injustas, se ven obligados a emprender la vía del bandolerismo. Según afirma, "todos los fuera de la ley, todos los malditos encontraron en los románticos sus más emocionados defensores".

⁵ Gnutzmann, 1997: 30. Gnutzmann cita las palabras pronunciadas por el mismo Sánchez en la conferencia de Montevideo de 1908.



público lo comprendió así y compensó mi labor con las ovaciones más grandes que haya recibido en mi carrera artística... ¡Ah! ¡El teatro criollo, las escenas campesinas! El público no toleró más paisanos declamadores, ni más costumbres falsificadas. Dénme verdades como esa y las aplaudiré⁶.

La afiliación de Sánchez al teatro realista y naturalista europeo le permite desprenderse del espiritualismo romántico, buscando nuevas premisas en el determinismo positivista, aunque esto no se traduzca en un trasplante pasivo de fórmulas estéticas e ideológicas del viejo continente. Si bien en muchas de sus obras resulte patente la huella de la lección europea —con autores como Hauptmann, Ibsen, Sudermann, o Bracco— Florencio no aniquila el costumbrismo local anterior en la construcción de sus personajes criollos. Se adscribe más bien dentro de una corriente de regeneración teatral que adapta la base ideológica del naturalismo a la realidad rural local. Como afirma Rela (1981: 57), se trata de la "prosecución de una línea dramática atenta a las costumbres locales, pero encarada dentro de los postulados del naturalismo". Sánchez, por lo tanto, se mueve a medio camino entre la tradición dramática local —cuyas manifestaciones más originales se habían agotado en su época— y una ideología moderna de raigambre extranjera.

En el ciclo rural, Florencio plantea como punto de partida los cambios socioeconómicos que se producen en el campo rioplatense a partir de mediados del siglo XIX, con todas sus repercusiones en el *modus vivendi* del criollo. En concreto, el dramaturgo concibe los tres dramas dentro de una misma perspectiva teórica y estética, intentando representar el contraste entre orden conservador y modernidad: lo que se propone en la escena es la oposición entre la ideología criolla decimonónica y la imposición de una mentalidad moderna y progresista. La ambientación rural se convierte en el lugar privilegiado para encaminar un proceso crítico centrado en los reales problemas del campo rioplatense, proyectando en las escenas el ocaso de una tipología humana apartada de la sociedad vigente:

Hasta esa fecha, la preocupación literaria había deformado en los comediógrafos rioplatenses, la visión de nuestros paisanos. Todos, quien más quien menos, habían embellecido al modelo, que concluyó por estilizarse [...] Lo cierto es que antes de él, el campo no había sido llevado a la escena con tan sobrio y vivaz realismo, libre de falsedades románticas. (Giusti, 1920: 91,98)

La *desaparición* del gaucho se produce conjuntamente con una fase de cambios profundos en la sociedad rioplatense. El contacto y las influencias de las mentalidades europea y norteamericana afectan el modelo económico tradicional: métodos más avanzados de producción y de explotación de la tierra, la modernización de las técnicas de agricultura y ganadería, la formación de las primeras industrias frigoríficas, producen un efecto desestabilizante con respecto a la tradición. En el caso de Argentina, ambientación común a los tres dramas rurales de Sánchez, el reajuste económico y social se lleva a cabo

⁶ Rela, 1981: 49. Discurso de Sánchez en el Ateneo de Montevideo.



mediante la acción incisiva de la República Conservadora (1880-1916). Sus representantes políticos, la llamada Generación del '80, convirtieron la vieja economía rioplatense en un sistema más moderno basado en la agroexportación –sobre todo de carne y cereales– que tenía su centro propulsor en la región pampeana.

La República Conservadora, por otra parte, no desempeñó un papel decisivo sólo desde el punto de vista de la modernización del ciclo de producción. Su acción se dirigió también hacia una política exterior que favoreciese el incremento del flujo migratorio procedente de Europa con un doble objetivo: resolver los problemas de baja densidad de población por un lado y, por el otro, acelerar la productividad mediante una europeización de la economía argentina. En concreto, con la Constitución de 1853 el país abrió sus puertas a una gran ola de inmigración bajo el lema alberdiano "gobernar es poblar"⁷. Inspirándose en la lección de Alberdi, Nicolás de Avellaneda –elegido presidente en 1874– promovió dos años más tarde la llamada Ley de Inmigración o Ley Avellaneda, con la que dio un impulso decisivo al proceso inmigratorio con la promesa de tierras y trabajo para los campesinos europeos. Sin embargo, más allá de todas las previsiones optimistas sobre el éxito de esa política, sus consecuencias más negativas no tardaron en advertirse en términos de dificultades de convivencia entre población nativa e inmigrante. Además, las divergencias de carácter socio-cultural se sumaron a problemas de explotación y repartición del espacio vital. De hecho, los inmigrantes llegaban a América latina sobre todo por las promesas gubernamentales de áreas cultivables, promesas que silenciaban el hecho de que la mayoría de los terrenos más fértiles ya pertenecían a campesinos nativos. De ahí que muchos de los viejos habitantes empezaran a arrendar partes de sus tierras y, frecuentemente, los *gringos* arrendatarios se convirtieron en los nuevos dueños de las fincas, contando con una mentalidad más moderna y competitiva. Ante una situación tan exasperante, no sorprenden las reacciones violentas y hasta los episodios de xenofobia que estallaron en algunos pueblos de las provincias rioplatenses, de los que son eco obras literarias como *Solané* (1884) de Francisco Fernández⁸, *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, o el *Juan Moreira* teatral (1886) de Gutiérrez-Podestá⁹.

La élite gobernante, por su parte, prescindía de todo problema, considerando modernización y progreso los ejes de una acción política que había de cumplirse a toda

⁷ Alberdi, 1915: 14-15. "Gobernar es poblar en el sentido que poblar es educar, mejorar, civilizar, enriquecer y engrandecer espontánea y rápidamente como ha sucedido en los Estados Unidos. Mas para civilizar por medio de la población es preciso hacerlo con poblaciones civilizadas; para educar a nuestra América en libertad y en la industria es preciso poblarla con poblaciones de la Europa más adelantada en libertad y en industria, como sucede en los Estados Unidos".

⁸ Slatta, 1983: 173-176. *Solané* es una obra basada en la llamada masacre de Tandil, acontecimiento real que atestigua el fuerte clima de tensión entre ciudadanos argentinos e inmigrantes ya a partir de mediados del siglo XIX. El gaucho Gerónimo de Solané, conocido también como Tata Dios, guió a un grupo de gauchos en una cruzada sanguinaria contra los extranjeros del pueblo de Tandil, en la provincia de Buenos Aires.

⁹ Rodríguez, 1999: 17-29. Según subraya Rodríguez, tanto en el *Martín Fierro*, como en *Juan Moreira* se reconocen ciertos matices xenófobos del gaucho con respecto al inmigrante, en especial al de origen italiano.



costa: de ahí su total desconsideración ante el desarraigo de una particular tipología social —la del gaucho— incapaz de adecuarse a los procesos de modernización. La oligarquía política, influenciada por el racionalismo positivista, consideraba el contraste barbarie/civilización bajo una perspectiva de choque irremediable entre una sociedad y un modelo económico arcaico —representado por los gauchos— y un modelo progresista que Argentina podía impulsar mediante el contacto con Europa, cuna de la civilización. En ese nuevo contexto socioeconómico, se pretendía desarraigar al gaucho quitándole su valor supremo, es decir la libertad de moverse en las pampas inmensas ya saturadas de chacras y estancias, alejándole de sus actividades primitivas para convertirle en soldado o jornalero: "al paso que avanzan las conquistas de la civilización, [el gaucho] va perdiéndose casi por completo" (Chisholm, 2006: 2). Los cambios sociales y la repulsión con respecto a la vida y los valores gauchescos causaron la llamada *muerte del gaucho*, asimilando al jinete pampeano dentro de un nuevo tipo humano, el paisano criollo, fenómeno en parte ya preanunciado en la obra *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón (Viñas, 1986: XXVI). Aun manteniendo características de la gauchesca primitiva, en *Calandria* empiezan a evidenciarse unos cambios importantes. Desde el punto de vista de la acción, la persecución que sufre el sujeto no es el producto de su inadecuación social y de su irremediable posición antitética con la sociedad que lo rechaza. La opresión padecida por *Calandria* es, más bien, el intento de hacerle integrarse en esa misma sociedad, en forma de indulto otorgado al protagonista quien, al final de la obra, resulta transformado en criollo trabajador: "No;/ ya ese pájaro murió/ en la jaula de estos brazos;/ pero ha nasido, amigazos,/ el criollo trabajador" (Leguizamón, 1961: 107).

Considerar las transformaciones del modelo económico y social rioplatense resulta esencial para entender el tipo de revolución llevada a cabo por el dramaturgo uruguayo. De hecho, Florencio, en un primer momento directamente partícipe de estos cambios durante su infancia, y sucesivamente con su trabajo de periodista, se inspiró en el proceso de transformación del entorno rural haciendo confluír el resultado de su investigación en el teatro. Quitándoles a sus criollos la máscara del lirismo gauchesco, Sánchez puso de relieve la situación dramática de protagonistas obligados a vivir dentro de un nuevo orden social en el que se produce una dinámica contrastiva de perspectivas inconciliables: una que abraza su propio punto de vista y la otra el de sus antagonistas. Tal choque reproduce, en definitiva, las problemáticas ya consideradas —modernización socioeconómica e inmigración— que van a ser encaradas individualmente en el caso de *M'hijo el doctor*, o más bien conjuntamente como en *La gringa* o en *Barranca abajo*. Los dos aspectos, en todo caso, resultan resumibles en la fórmula que Santiago Rojas (1980: 6) define *gaucho-civilización*. Con este término nos referimos a la dificultad de adaptación del criollo a la modernidad que lo acosa y ante la cual sólo le quedan dos opciones: o aceptar cierta afiliación y aceptación de esa realidad, o más bien rechazarla imponiendo un último, desesperado esguince de orgullo, como se ve en *Barranca abajo*, suma de la trilogía rural.

En el caso de *M'hijo el doctor* —drama en tres actos y primera obra teatral larga del dramaturgo— la oposición dualística que constituye el eje de toda acción es el contraste generacional, representado por don Olegario, el rico estanciero criollo, y su hijo Julio,



estudiante de medicina en Buenos Aires. Sin embargo, detrás del *topos* literario del enfrentamiento jóvenes/viejos, se esconde el choque entre el ambiente rural arcaico y la moderna realidad ciudadana, emanaciones de valores diferentes y de dos maneras opuestas de percibir la relación con el entorno social. Sánchez se encarga de dar una percepción lo más concreta posible del contraste, aspirando a definir de manera clara la compenetración de valores, ideales, cualidades, defectos propios tanto del mundo rural, como de la realidad ciudadana. Dos mundos representados por las figuras antitéticas de los dos protagonistas, cuya imposibilidad de comunicación generacional se enlaza con una profunda distancia socio-cultural enraizada en los procesos de modernización:



Conflicto entre una tradición de siglos y una moral nueva, el drama de Florencio Sánchez lleva a la escena una página de audaz filosofía, bajo el manto ordinario de escenas propias de nuestra vida criolla. El público, unánime, aplaudió el drama interesante; los cronistas teatrales celebraron la prolija competencia técnica; pocos, muy pocos, descubrieron lo esencial de *M'hijo el doctor*, lo más digno de señalarse: el conflicto entre la ética vieja, crepuscular, y la ética nueva, apenas diseñada en la aurora de ideales revolucionarios¹⁰.

Don Olegario es la encarnación de una tradición que ahonda sus raíces en una ética antigua, de índole estricta e inflexible: es el depositario de un poder autoritario tanto en la estancia, donde predomina una rígida jerarquía, como en su casa, en la que impone su autoritarismo de *pater familias*. Por otra parte, la actitud de Julio es totalmente ajena a la mentalidad y a la tradición rural de Olegario: su falta de respeto filial, su aire de joven altivo que mira por encima del hombro a sus padres es el signo del progresivo alejamiento por parte de las nuevas generaciones de ese mundo y de esos ideales que ya no les corresponden, a causa de la fascinación que otra realidad —la urbana— ha ejercido sobre ellos.

Desde el primer acto se plantea el problema de una irreconciliable distancia padre/hijo: los dos se presentan como los portavoces de mentalidades, valores e ideales totalmente distintos, ya no son capaces de comprenderse entre sí. Lo declara Julio en el final del último acto cuando se produce el primer enfrentamiento directo entre ellos:

JULIO: Usted y yo vivimos dos vidas vinculadas por lazos afectivos, pero completamente distintas. Cada uno gobierna la suya, usted sobre mí no tiene más autoridad que la que mi cariño quiere concederle.

[...] Todo evoluciona, viejo; y estos tiempos han mandado archivar la moral, los hábitos, los estilos de la época en que usted se educó... Son cosas rancias hoy (Sánchez, 1933: 11).

¹⁰ Rela, 1981: 62. Rela cita parte de la crónica escrita por el periodista José Ingenieros — amigo de Sánchez y uno de sus padrinos de boda — en el artículo publicado en *El País* de Buenos Aires el 15 de agosto de 1903.



Es interesante ver una diferente percepción por parte de don Olegario y su mujer Mariquita con respecto a Julio, a pesar de pertenecer a la misma realidad rural: quizás sea el amor materno el que empuja a doña Mariquita a justificar a su hijo; quizás esto se verifique por un sentimiento de consciente inferioridad intelectual, llevándola a una reverencia exagerada evidente en la actitud de apodar a Julio "m'hijo el dotor" (Sánchez, 1933: 1-2). Intolerancia y agresividad, en cambio, son los sentimientos que prevalecen en el padre, parcialmente atribuibles a un desesperado instinto de salvaguardia de un poder y un control ancestrales:

OLEGARIO: ¡Más valiera que se quedara allá!... ¡Si ha de venir a avergonzarse de sus padres, a mostrarnos la mala educación que aprende en el pueblo!...

MARIQUITA: Padrino, ¿en qué lo avergüenza?... Julio tiene otras costumbres... en la ciudad se vive de otra manera...pero por eso no ha dejado de querernos...

OLEGARIO: ¡Sí!... A las malas mañas le llaman ahora costumbres... Viene a mirarnos por encima del hombro, a tratarnos como si fuera más que uno, a reírse en mis barbas de lo que digo y de lo que hago, como si fuera yo quien debe respetarlo y no él quien... (Sánchez, 1933: 4).

Otra explicación plausible a la rabia de Olegario por la falta de respeto de su hijo y por la incapacidad de ver proyectadas sus propias enseñanzas y su educación en la conducta de Julio se reconduce, a nivel del inconsciente, a un problema de orden psicológico: es lo que Santiago Rojas (1980: 6) llama "el complejo de sentirse gaucho". Pese al orgullo y a la actitud altanera de don Olegario, a su voluntad de asirse a sus raíces y a la vehemencia con que critica a Julio, es él mismo quien ha enviado a su hijo a la ciudad para estudiar y convertirse en un *dotor*. Ésta sería, inconscientemente, una afirmación de la superioridad ciudadana y de sus valores educativos que se oponen a la *barbarie* del campo. A diferencia de Olegario, reacio a admitir su compromisión en el proceso de expansión centrífuga de la modernidad, Mariquita parece más consciente de sus responsabilidades, lo que resulta en el diálogo entre ella y don Olegario al final de la tercera escena del acto I:

MARIQUITA: Si fuera un campero como nosotros, no estaría pa ser doctor...

OLEGARIO: Pero tendría mayor respeto a sus padres...

MARIQUITA: ¿Pa qué lo mandamos a estudiar entonces?
(Sánchez, 1933: 4-5).

Julio, por su parte, bajo una actitud sólo aparentemente dirigida hacia la rebelión contra el viejo conformismo criollo en pro de una mentalidad más moderna de la que él se siente portavoz, esconde la cara hipócrita de la moneda. Así, mientras que clama contra la



autoridad —especialmente la de su padre Olegario— defendiendo con fuerza su libertad de hombre, al mismo tiempo cuenta con la posibilidad de conseguir el dinero de los padres para pagar sus deudas.

Si bien en la literatura de inspiración sarmientina el contraste entre civilización ciudadana y barbarie campesina se resolvía a beneficio de la primera, en el caso de los dramas de Florencio la solución del dilema no resulta tan inmediata y previsible. Sánchez, en definitiva, se centra en una doble decadencia: rural y urbana. Por lo que se refiere a la rural, es evidente en la progresiva desaparición de las tradiciones y de la moral del mundo criollo rioplatense, representada tanto en la actitud del viejo criollo que envía a su único hijo a la ciudad para que pueda estudiar, como en la actitud del joven que, avergonzándose de sus raíces, llega a mudar su nombre de Prudenciano en Julio. Sin embargo, parece ser que, según Sánchez, ni siquiera la progresista realidad ciudadana resulta la más adecuada para empezar una regeneración de las costumbres tradicionales. De hecho, Julio no se muestra como un ejemplo positivo para la modernización que va imponiéndose en el campo, sino que se convierte en un modelo negativo de la decadencia moral de las ciudades, tema del que Florencio se ocupará en sus dramas urbanos.

En *La gringa*, aún confirmando la presencia del contraste generacional, Sánchez se abre hacia nuevas perspectivas no tratadas en el drama anterior. Como ya se anticipa en el título, aquí se expone el enfrentamiento criollos/inmigrantes encarado por el pobre paisano criollo Cantalicio y el laborioso don Nicola, inmigrante piamontés. En este caso, Sánchez se pone del lado de una ideología menos nihilista con respecto a *M'hijo el doctor* y *Barranca abajo*, por su voluntad de encontrar una forma de negociación cultural sobre la cual construir los principios y valores de las generaciones futuras. Este mecanismo pasa inevitablemente a través de una fusión ideológica y también física representada por la unión entre Próspero y Victoria, respectivamente hijo de Cantalicio e hija de don Nicola. La obra, por lo tanto, se adscribe dentro de una perspectiva de tesis social con la que el dramaturgo plantea los límites del proyecto inmigratorio gubernamental, sus defectos y sus contradicciones. A pesar de todo, la posición de Sánchez no se traduce en una mera transposición escénica de lo real, sino que va más allá adentrándose en un propósito de codificación de perspectivas sociales vistas como posibles hipótesis futuras. De esa manera, la obra se enriquece con una carga ideológica reconocible en la pacificación de etnias diferentes, convergentes en una entidad nueva que es la suma de las peculiaridades de gringos y criollos: es ésta la razón que empuja a estudiosas como Lusnich y Córdoba (1999: 71) a definir *La gringa* una "tragedia de la raza". Frente a esta posición, la importancia que el dramaturgo deposita en ese proceso de regeneración —constituido por la resolución al final de la obra con la boda de la pareja de jóvenes— es evidente en la anticipación que Sánchez pone en boca de Próspero en las primeras escenas, vaticinio de los acontecimientos futuros: "¡Amalaya nos fuéramos juntando todos los hijos de criollo y de gringo, y verían qué cría!" (Sánchez, 1954: 72).

A pesar del mensaje reconciliador final, el cuerpo central de la estructura dramática se caracteriza por una oposición neta entre el mundo criollo y el mundo de los



inmigrantes, que se explicita en el choque entre los dos protagonistas: el criollo viejo Cantalicio, y el colono don Nicola, representantes de tradiciones, culturas, ideales opuestos. Los dos se quedan arrinconados en sus certezas y en su manera de vivir que los opone no sólo a nivel estrictamente socio-cultural, sino también a nivel económico. Cantalicio es la imagen de un hombre perezoso, inclinado a la bebida y apegado a viejas ideologías: no logra adecuarse a las modificaciones de la sociedad que constituyen el símbolo de un futuro apremiante, y se obstina en seguir con sus hábitos que los llevan poco a poco a perderlo todo. Por el contrario, don Nicola es el ejemplo del inmigrante trabajador, laborioso, que se adapta a las evoluciones de la modernización aplicándolas en su chacra, pasando de la ganadería al cultivo de cereales mediante el uso de maquinarias agrícolas. En esta situación, Sánchez delinea un tipo de decadencia del criollo viejo diferente con respecto a la de la obra anterior, considerando la divergente situación económica de Cantalicio y don Olegario. Mientras que en *M'hijo el doctor* se plantea más bien un problema de decadencia moral, en *La gringa* al desgaste de los valores tradicionales se añade también la cuestión de un deterioro económico que esboza una situación de total aislamiento del gaucho, repudiado por una sociedad que lo considera inadecuado, obsoleto. En esa frustración del paisano criollo y en su sentirse injustamente perseguido se evidencian ecos del patetismo nostálgico de la gauchesca:

CANTALICIO: ¡Déjenme, déjenme!... ¡Solito!... Yo no preciso de nadie... Ya no tengo amigos, ni casa, ni hijos...ni patria... Soy un apestao... Nadie me quiere... ¡Salgan!... ¡Yo me voy a morir!... Estoy muy triste... Salgan... Sin casa... Sin hijos... Sin amigos... Soy un pobre criollo... un pobre criollo...
(Sánchez, 1954: 102).

Frente a Cantalicio son dos las figuras que se podrían definir antagónicas: don Nicola y Próspero. Por lo que se refiere al primero, las motivaciones que empujan a considerarlo un antagonista del criollo son evidentes. Don Nicola es el representante del mundo inmigrante, de un mundo detestado por Cantalicio por considerarlo la raíz de la revolución que ha llevado al desplazamiento de los viejos criollos de sus tierras y al desarraigo de sus tradiciones. Es el hecho de sentirse un desterrado en su mismo terruño el móvil de la actitud de Cantalicio, un hombre obligado a decaer y desaparecer a medida que toda la pampa va *agringándose*:

CANTALICIO: Mire, compadre... Toda esa pampa de aquel lao del pueblo, hasta cerca del Chañarito, ha sido nuestra, de los González, de los González. ¡Cordobeses del tiempo e la independencia, amigo! Y un día un pedazo, otro día otro, se lo han ido agarrando esos naciones pa meter el arao...
(Sánchez, 1954: 101).

La obra, por otra parte, presenta una estructura narrativa de oposición que no afecta sólo el choque socio-cultural criollo/inmigrante, sino que se relaciona también con el contraste generacional entre Cantalicio y Próspero. De ahí que Sánchez retome algunos



aspectos del enfrentamiento ya explicitado en *M'hijo el doctor* con respecto a la incapacidad de los jóvenes de seguir las huellas de sus padres. De hecho, a lo largo de toda la pieza el lamento del criollo viejo se dirige también hacia una actitud de desesperación por no ver en su hijo el espejo de sí mismo, sino un joven *agringado*:

CANTALICIO: Aura va pa la ciudad, se agringa del todo, y si te he visto no me acuerdo. Y si le va bien, es hasta capaz de avergonzarse del criollo viejo que le dio el ser (Sánchez, 1954: 100).

Sin embargo, Próspero no se puede asimilar del todo a la figura de Julio, por ser éste más un pseudo-imitador de la mentalidad modernizadora. El hijo de Cantalicio, en cambio, sin rechazar los buenos valores de la sociedad en que ha nacido —es honrado y buen trabajador— al mismo tiempo se proyecta sin ninguna dificultad hacia el futuro y la modernización de su tierra aprendiendo a manejar las maquinarias modernas (Gnutzmann, 1997: 38).

En definitiva, Sánchez reitera en *La gringa* el motivo de la decadencia criolla que caracteriza su trilogía rural, pero encarándolo desde una perspectiva nueva, sentimentalista y esperanzada. El dramaturgo no enfoca el problema desde una dimensión de resignación, sino deseando un posible aplastamiento de las divergencias que separan criollos y gringos mediante un proyecto de negociación simbolizado por la relación de Victoria y Próspero.

El sentimentalismo con el que Sánchez cierra *La gringa* no se repite en *Barranca abajo*, compendio de las estructuras temáticas e ideológicas de su trilogía rural. Mediante un cuadro despiadado el dramaturgo reproduce crudamente el drama del protagonista, don Zoilo, el viejo criollo incapaz de seguir imponiendo su voluntad y su mentalidad arraigada en el pasado dentro de una sociedad que ha evolucionado y que lo arrincona en una dimensión de alienación e inactividad. Es precisamente en esta obra donde reside toda la carga pesimista de Sánchez, el cual, a diferencia del drama anterior, ya no es capaz de exhibir una conclusión pacificatoria, en la que el protagonista pueda aceptar el avance de la sociedad y negociar su nueva posición en el mecanismo de regeneración. A nivel temático, lo que Sánchez plantea en *Barranca abajo* es la suma de las diferentes tipologías de decadencia criolla encaradas en las demás obras del ciclo rural. Como ya se ha subrayado, aunque la estructura dualística que opone criollo viejo/antagonistas pueda sintetizarse a partir del contraste entre mundo rural criollo y civilización, en cada pieza ese choque adquiere una dimensión particular y significativa conjuntamente a la dinámica que enfrenta el protagonista a personajes y situaciones determinadas. Así, en *M'hijo el doctor* Florencio se fija en el descenso moral y, sucesivamente, físico de don Olegario, debido al contraste generacional que lo opone a su hijo mismo; en el caso de *La gringa* el dramaturgo se centra más bien en el desmoronamiento económico de Cantalicio —con la pérdida de sus posesiones— conjugándolo al enfrentamiento nativos/inmigrantes (Rojas 1980: 11). La figura de don Zoilo en *Barranca abajo* constituye, en cambio, la síntesis de una decadencia tanto psicológica como económica que se repercute en la trágica decisión final del suicidio,



último espasmo de ese orgullo gauchesco con el cual reacciona ante una sociedad que, no reconociéndolo como parte activa de su mecanismo modernizador, lo empuja a una forma de enajenación insoportable. Bajo esta perspectiva, el suicidio de Zoilo adquiere una dimensión más significativa con respecto a las interpretaciones por parte de los contemporáneos de Sánchez¹¹. Resulta evidente que la muerte del viejo criollo constituye la cumbre de un proceso dramático de clímax descendiente que, por otra parte, no tiene que estar vinculado a una perspectiva de exclusivo individualismo. La tragedia de Zoilo, en definitiva, no representaría una mera tragedia personal, sino la tragedia de toda una etni a: se trata de la desaparición de una entera tipología humana.

Volviendo a la muerte del protagonista, el suicidio debería interpretarse, en nuestra opinión, bajo una vertiente psicológica que prescindiera de cualquier lectura afín a un pseudo-determinismo genético, según el cual el comportamiento del protagonista chocaría con la esencia de su procedencia étnica. Asimilando las tesis freudianas acerca del suicidio a la actitud del protagonista del drama florenciano, podríamos considerar ese acto extremo como una última y desesperada chispa vitalista. Bajo esa óptica, su decisión de acabar con la vida no es un acto de cobardía, o bien la demostración de una total pérdida de dignidad y honor gauchesco: viene a convertirse en una muestra de rebelión contra la enajenación social a la que se ve sometido. De esa manera su muerte adquiere, a nivel del inconsciente, la doble ventaja de reacción dirigida hacia el exterior –contra su entorno, por llevarle al sentimiento de inadecuación social, y contra su familia por abandonarle a su suerte– y, al mismo tiempo, de expiación total de sus culpas reconocibles en una incapacidad de reaccionar ante las desdichas económicas y familiares¹². Frente a esa posición, el parlamento final de Zoilo constituye una muestra de sus intenciones y de sus motivaciones, además de resolverse en una afirmación del derecho de acabar con su vida:

ANICETO: ¿Cree acaso que esa chamuchina de gente merece que un hombre güeno se mate por ella?

ZOILO: Yo no me mato por ellos, me mato por mí mismo.
[...] Agarran a un hombre sano, güeno, honrao, trabajador, servicial, lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonaos a juerza de sudor, del cariño de su familia, que es mejor consuelo, de su honra... ¡canejo!... que es su reliquia; lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el

¹¹ Ayarragaray, 1927: 182-184. Ayarragaray confuta la tesis final de Sánchez por no corresponder, en su opinión, a la realidad criolla. Según afirma, "los espíritus netos, frugales y limitados" de los gauchos reales y literarios "desconocen en realidad los dolores psíquicos". Añadiendo, además, que "si no existe el suicidio literario, es porque no existía el suicidio en la vida real, en la existencia campestre, al menos como manifestación de una tendencia moral o sistemática. Pero avanzamos más aun, en las crónicas, en el desborde de la anarquía social y política, el gaucho se debate fieramente, sin que en la biografía de tanto protagonista real o ficticio, se perciba la vaga impresión siquiera de una tentativa contra la propia vida".

¹² Freud, 1924: 217-235. Según el esquema interpretativo freudiano, mediante el suicidio se puede obtener un doble efecto benéfico: el primero consiste en la expiación de culpas propias; el segundo se vincula a la culpabilización de los individuos por los que el sujeto se suicida.



apellido... y cuando ese disgraciao, cuando ese viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa todo, sin una esperanza, loco de vergüenza y de sufrimientos resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo. ¡No se mate, que la vida es güena! ¿Güena pa qué? (Sánchez, 1997: 138).

Entre los protagonistas del ciclo rural de Sánchez, don Zoilo es probablemente el que refleja una mayor complejidad psicológica, patente en actitudes que son la señal de un espíritu torturado por sentimientos contradictorios. Es un ánimo que oscila entre momentos en que imputa al sino nefasto su mísera condición, y otros en que se ve obligado a reconocerse el único responsable de todas sus desgracias por elegir la indolencia ante las adversidades (Rojas 1980: 12). Sentimientos que hacen de Zoilo un personaje trágico, pero no a la manera de los héroes románticos y patéticos de la gauchesca anterior, sino de un individuo que tiene que ajustar cuentas consigo mismo, con un mundo interior complejo y trastornado. La tragedia de don Zoilo es interna, diferenciándose, así, de las estrategias de la literatura gauchesca. En *Barranca abajo*, el protagonista no es una figura románticamente idealizada que sufre constantes abusos; es más, en el caso de Zoilo, el dramaturgo, con su perspectiva realista, plantea un proceso de desmitificación del gaucho, llegando así a un personaje más verídico que no es simplemente una víctima de la enajenación social, sino más bien la víctima de sí mismo y de su inacción como el mismísimo personaje lo declara: "¡Vida miserable! Y yo tengo la culpa. ¡Yo!... ¡Yo! ¡Yo! Por ser demasiado pacífico. Por no haber dejao un tendal de bellacos. ¡Yo...tuve la culpa!" (Sánchez, 1997: 121).

Para concluir, sólo nos falta añadir que, a través del ciclo rural, Sánchez impone a su público una visión dramática y amarga, pero siempre verídica, del ocaso del criollo. Patrocinando una dimensión estética realista, trata de presentar en las escenas el desmoronamiento de una tradición autóctona obsoleta dentro de una nueva perspectiva social. Los antihéroes de las tres obras – don Olegario, Cantalicio y don Zoilo – más allá de sus diferencias por las problemáticas que encaran y las divergencias en su actitud final, se funden en un único personaje simbólico. Los tres se convierten así en el emblema de una sociedad y una mentalidad decadentes que desaparecen bajo los golpes de la modernización.

Bibliografía

- ALBERDI, Juan Bautista (1915) *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina*, ed. de F. Cruz, Buenos Aires, La Cultura Argentina.
- AYARRAGARAY, Lucas (1927) *Estudios históricos, políticos, y literarios*, Buenos Aires, Lajouane.



- BUNGE, Carlos Octavio (1908) "Florencio Sánchez", *Nosotros*, 2, pp. 71-73.
- CHISHOLM, Elinor (2006) "Conflicting intentions: a critical analysis of Martín Fierro in the light of Hernández's prologues", *The European Connection*, 11, pp. 1-9.
- CORTI, Dora (1937) *Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina.
- CRUZ, Jorge (1966) *Genio y figura de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- CÚNEO, Dardo (1952) *Teatro completo de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Claridad.
- DE COSTA, René (1974) "The Dramaturgy of Florencio Sánchez: an Analysis of Barranca Abajo", *Latin American Theatre Review*, 7, pp. 25-37.
- FREIRE, Tabaré (1961) *Ubicación de Florencio Sánchez en la literatura dramática*, Montevideo, Comisión de Teatros Municipales.
- FREUD, Sigmund (1917) "Trauer und melancholie", *Internationalen Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, 4, pp. 288-301; trad. esp. de Luis López-Ballesteros (1924) *Aflicción y melancolía*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GIUSTI, Roberto (1920) *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*, Buenos Aires, Justicia.
- GNUTZMANN, Rita (1997) "Introducción a Florencio Sánchez" en *Florencio Sánchez, Barranca abajo*, Madrid, Cátedra, pp. 7-73.
- GUTIÉRREZ, Eduardo, David VIÑAS y Jorge LAFFORGUE, eds. (1986) *Teatro Rioplatense (1886-1930)* Caracas, Ayacucho.
- IMBERT, Julio (1954) *Florencio Sánchez. Vida y creación*, Buenos Aires, Schapire.
- LAFFORGUE, Jorge (1968) *Obras Completas de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Schapire.
- LÓPEZ, Liliana (2002) "Puesta en escena de un realismo inconformista: obra de Florencio Sánchez" en María Teresa Gramuglio, ed., *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, pp. 111-128.
- LEGUIZAMÓN, Martiniano (1961) *Calandria*, Buenos Aires, Solar/Hachette.
- LOPRETE, Carlos (1975) *Literatura hispanoamericana y argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- LUSNICH, Ana Laura y Armida CÓRDOBA, (1999) "Presencia y funcionalidad del inmigrante italiano en la obra de Florencio Sánchez" en Osvaldo Pellettieri, ed., *Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, pp. 67-80.
- PELETTIERI, Osvaldo, ed., (1997) *El teatro y su mundo: estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna.
- (1990) *Cien años de teatro argentino (1886-1990): del Moreira a teatro abierto*, Buenos Aires, Galerna.
- PÉREZ PETIT, Víctor (1938) "El teatro de Florencio Sánchez", *Revista Nacional*, 1, pp. 337-361.



- PICARD, Roger (1974) *El romanticismo social*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RELA, Walter (1981) *Florencio Sánchez: persona y teatro*, Montevideo, Ciencias.
- RODRÍGUEZ, Martín (1999) "El inmigrante italiano y la gauchesca", en Osvaldo Pellettieri, ed., *Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, pp. 17-33.
- ROJAS, Santiago (1980) "El criollo viejo en la trilogía rural de Florencio Sánchez: perspectivas de un ocaso", *Latin American Theatre Review*, 14, pp. 5-14.
- ROSSO, Ignacio (1988) *Anatomía de un genio: Florencio Sánchez*, Montevideo, Casa del Estudiante.
- SÁNCHEZ, Florencio (1933) *M'hijo el doctor*, Buenos Aires, La Escena.
- (1954) *La Gringa*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz.
- (1997) *Barranca Abajo*, Madrid, Cátedra.
- SLATTA, Richard (1983) *Gauchos and the Vanishing Frontier*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- TALER, Fiona (2003) "The role of the victim in the plays of Florencio Sánchez", *Fulgor*, 1, pp. 14-22.
- TRIGO, Abril (1992) "El teatro gauchesco primitivo y los límites de la gauchesca", *Latin American Theatre Review*, 26, pp. 55-67.
- VEGA, Carlos y Aurora DE PRIETO (1966) *El cielito de la Independencia*, Buenos Aires, Tres Américas.