

Barranca abajo como drama del lenguaje

Palabra, silencio y escritura en un texto modernista¹

Emilio Irigoyen (Universidad de la República, Uruguay)

Retórica y dimensión psicológica del lenguaje en la escritura de Florencio Sánchez: Tradicición crítica y estado de la cuestión

Hace más de medio siglo, Freire reclamó dejar de encasillar a Florencio Sánchez en un par de estéticas literarias o teatrales y reconocer su pertenencia al amplio contexto cultural del 900 (136-138). Su pedido sigue, en gran parte, sin cumplirse y es de presumir que las observaciones que se hacen a continuación caigan, también, en saco roto: una de las cosas que el presente trabajo cree demostrar es que la inercia sigue siendo el factor más influyente en los estudios académicos sobre Sánchez. Todavía hoy, los análisis de su dramaturgia suelen contrastarla exclusivamente con otros textos dramáticos, e incluso solo con *determinados* textos dramáticos.² Como es natural, análisis llevados a cabo en condiciones tan restringidas tienden a producir resultados ellos mismos restringidos. Esto contribuye a la circularidad tan frecuente en la crítica sobre Sánchez, que tiende a poner de relieve una y otra vez la dimensión “teatral” de sus textos, mientras que la “literaria” (en el sentido de las “bellas letras”), resulta desatendida, o directamente negada,³ y a examinar reiteradamente los aspectos “realistas”, “naturalistas” y “melodramáticos”, mientras que se omite revisar o se rechaza *a priori* la posible existencia de aspectos “modernistas” o “simbolistas”, por ejemplo. Una de las síntesis más conocidas de esta visión la ofreció Osvaldo Pellettieri, al señalar que en la dramaturgia sancheana “luchan [...] dos principios constructivos, el del realismo del fin de siglo (lo melodramático, lo sentimental-costumbrista) y los modelos típicos del naturalismo” (39).⁴

¹ Este artículo es una versión revisada del que apareció en el libro colectivo *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses*, coordinado por Roger Mirza y Jorge Dubatti (Montevideo, Universidad de la República, 2014, 89-121).

² Si bien el estudio de la dramaturgia con relativa prescindencia de la producción literaria circundante es una práctica crítica frecuente, en el caso de Sánchez ello es potenciado por varios factores, como veremos. En cuanto a la escasa confrontación con textos no dramáticos, una excepción la constituyen algunos trabajos sobre aspectos particulares de su obra, como su relación con los discursos libertarios (ver p. ej. Golluscio de Montoya, “La utopía”, 54-57), pero en tales estudios el análisis de los textos de Sánchez suele ser subsidiario con respecto a una agenda investigativa muy específica, lo que determina fuertes restricciones en los marcos de contrastación y condiciona excesivamente los resultados.

³ Para un ejemplo explícito de esto ver Mandressi.

⁴ Entre las muchas formulaciones similares a esta, una particularmente extrema es la de Graham-Jones

Otro factor que condiciona la percepción crítica de los textos de Sánchez es la escasez de análisis formales de los mismos que combinen una perspectiva teatral-espectacular, como la que suele encontrarse en los estudios teatrales, con un detenido análisis retórico como el que suele practicarse en abordajes formalistas tradicionales de los textos literarios. También aquí se observa una circularidad: el consenso crítico es que la textualidad sancheana no requiere un análisis intensivo como el que puede hacerse de un poema de Herrera y Reissig o un ensayo de Rodó; en consecuencia, tal tipo de análisis no se lleva a cabo. Aunque revisar periódicamente los consensos recibidos sobre las obras canónicas mediante análisis textuales detenidos es una práctica estándar, ella raramente se observa para el caso de Sánchez.

En suma, la mayoría de los trabajos sobre la dramaturgia sancheana se producen en condiciones que favorecen la corroboración de ciertas hipótesis, a la vez que obstaculizan la exploración de otras. Así, en las últimas décadas se han multiplicado los análisis formales de sus textos desde una perspectiva teatral, pero a menudo sin prestar mucha atención a la dimensión más específicamente retórica; en consecuencia, estos trabajos frecuentemente abordan temas y cuestiones que es común asociar con una producción dramática estrechamente vinculada al sistema de producción espectacular del 900 rioplatense –como es, en efecto, la de Sánchez–, pero raramente atienden debidamente a aquellos otros que resultan más frecuentes en la escritura *belletristica* de la misma época. Sánchez, sin embargo, fue tanto un *bicho de teatro* como un típico hombre de letras del Novecientos.⁵ Sus textos deben entenderse tanto en un contexto teatral y espectacular como en

(187, n. 12). Párrafo aparte merece la tendencia a negar todo vínculo entre la obra de Sánchez y el modernismo. En general, la historiografía suele asumir no solo que no existe en Hispanoamérica teatro que pueda considerarse modernista sino que hay pocos rasgos modernistas en el teatro hispanoamericano de entresiglos; este es un factor historiográfico de muy amplio alcance, que no puede ser tratado aquí (para una sucinta revisión del mismo v. Acereda, 183-184; para un ejemplo significativo, que niega específicamente todo vínculo entre la obra de Sánchez y el modernismo, v. Schmidhuber, 163). Una de las excepciones es la relectura que Noé Jitrik hace de Sánchez a mediados de los 90, señalando el “rigor compositivo” y la “economía sintáctica excepcionales” del dramaturgo (59). Jitrik observa, adecuadamente: “Si con algo hay que comparar y relacionar tal rigor es con el modernismo” (59). Sin embargo, el crítico no solo no desarrolla esta posibilidad, antes bien implícitamente la descarta, al señalar que Sánchez se habría limitado a intentar “dar satisfacción a una exigencia cultural en vías de generalizarse”, la de “elevar la calidad de los productos” (60), y que si de algún modo podemos asociarlo con los “poetas” (modernistas) de su tiempo es “como persona, por su bohemia” (59), no por una contrastación de escrituras. Así pues, luego de reconocer en la textualidad sancheana características que la aproximan a lo que suele asociarse con la escritura modernista, Jitrik decide ignorarlas, sin ofrecer argumentos para ello, pasando enseguida a ofrecer un rápido balance general que reproduce lo que la historiografía sancheana suele repetir, un tanto automáticamente. Pareciera que la mirada crítica percibe algo, pero la inercia historiográfica lleva a descartarlo, subsumiendo los indicios en el saber recibido.

⁵ Tanto en su formación, su trayectoria intelectual, su historia laboral, sus relaciones y afinidades literarias y culturales, como en la forma en que esas dimensiones se articularon con su escritura más propiamente estética, Sánchez parece ajustarse muy bien al perfil de los letrados del novecientos hispanoamericano que describe Ángel Rama en ensayos como *La ciudad letrada* y *Las máscaras democráticas del Modernismo*. (Ver p. ej. Vidal [Prólogo, viii-xxiv].)

uno literario y cultural: en diálogo con el sistema de producción del teatro criollo, por ejemplo, pero también con lo que la historiografía literaria y cultural suele llamar “modernismo”.

La escasez de análisis que contemplen con propiedad estas diversas dimensiones puede ayudar a explicar por qué algunos aspectos recurrentes y muy destacados en la escritura sancheana han sido tan poco reconocidos. Dos ejemplos ilustrativos, que constituyen el objeto de este trabajo, son el tratamiento del lenguaje como dimensión fundamental de la subjetividad y el motivo de la lectoescritura como gesto metalingüístico. Largamente ignorados por la crítica, estos aspectos suelen ser observados, sin embargo, en aquellos análisis textuales de su dramaturgia que integran efectivamente la dimensión teatral-espectacular y la más específicamente retórica. Así ocurre, por ejemplo, en el estudio de Santiago Rojas sobre la figura del criollo viejo en la trilogía rural de Sánchez. Aunque el objetivo de su análisis es otro, una de las conclusiones a que arriba Rojas es que las posibilidades, límites y peligros del lenguaje constituyen un tema central en el dramaturgo y que la complejidad retórica de sus textos es a menudo mayor de lo que suele creerse (5-13). A observaciones parecidas arriba John P. Gabriele en su discusión del silencio como recurso retórico en *Barranca abajo*. Los análisis textuales en los que se basa el presente ensayo, realizados casi enteramente antes de conocer el texto de Gabriele, condujeron a resultados similares en las cuestiones que son comunes a ambos trabajos.⁶ Trabajos como estos, conducidos por distintas vías y con distintas finalidades, visualizan con relativa facilidad aspectos que por lo general permanecen en una suerte de cono de sombra crítico e historiográfico y presentan una visión de la escritura sancheana bastante distinta a la que ofrece la inmensa mayoría de la bibliografía relevante. El presente trabajo es un avance de una investigación mayor que intenta estudiar la obra de Sánchez en condiciones de análisis más amplias y adecuadas a las que han prevalecido hasta ahora, favoreciendo así una comprensión menos severamente reduccionista de la misma.

El comienzo de *Barranca abajo* es particularmente útil para ilustrar las cuestiones expuestas hasta aquí. Uno de los principales elementos significantes del comienzo de la pieza está constituido por la ausencia del protagonista, primero, su silencio después, y por último su reticencia a hablar – tres variantes de un mismo fenómeno que es notoriamente determinante en las primeras escenas del texto—. ⁷ De acuerdo a las convenciones escénicas del contexto dramático y escénico de *Barranca*

⁶ Otro ejemplo significativo es el trabajo de Elizabeth Rivero sobre el dialogismo en Sánchez. Además de afirmar, como han hecho otros críticos, que en obras como *Barranca abajo* y *Mijo el doctor* se presenta una oposición entre “ese mundo rural tradicional que, explícitamente en el caso de Olegario, es un universo oral” y el “medio letrado urbano” (607), Rivero reconoce que en estas piezas “el discurso no se limita a trasladar la lucha entre dos sistemas de dominación sino que es aquello por lo que y por medio de lo cual se lucha” (604).

⁷ La importancia del silencio en *Barranca abajo* ha sido señalada muchas veces; para una síntesis de la cuestión ver Gabriele.

abajo, buena parte del sentido de la obra reside en la palabra y la acción del protagonista. Durante las primeras páginas del texto, o los primeros minutos de la representación, su ausencia física, primero, y su silencio en escena, después, constituyen vacíos sumamente llamativos, resaltados además por su contraste con la profusión de acciones y palabras ostensiblemente inanes que ocupan las primeras escenas. El espectador que en 1905 acudía a ver el nuevo drama en tres actos (es decir: una obra *importante*), salido de la pluma del dramaturgo “nacional” recientemente consagrado por el público y la intelectualidad de ambos márgenes del Plata, en la primera escena quizá pudiera preguntarse si no se había equivocado y estaba, en cambio, presenciando un sainete u otro tipo de una obrita menor.⁸ Quizá lo más significativo de la primera escena es que el cuerpo y la voz (desde donde se produce el sentido están ausentes. En su lugar, encontramos una proliferación *insignificante*. Incontables escritores y pensadores del 900, de Martí a Simmel, señalaron que su época se caracterizaba por la profusión caótica de discursos;⁹ en el comienzo de *Barranca abajo*, esta percepción es acompañada por un corolario que algunos años más tarde se volverá bandera de varias poéticas: el sentido es –o se encuentra en– justamente aquello que está ausente. Este es uno de los varios elementos que nos indican, desde el comienzo mismo de la pieza, la importancia y la sofisticación de la reflexión sobre el lenguaje (sobre el drama del lenguaje).

El universo del lenguaje: Sánchez modernista

Desde el estreno de *Barranca abajo*, numerosos comentaristas adujeron que “un gaucho” o un paisano “no se suicida” (Lusnich y Aisemberg, 411), que los héroes de la literatura de tema rural, en todo caso, “matan o se hacen matar como extrema resolución” (Podestá, 86). Con la misma lógica podría decirse que un gaucho o un paisano “no miente”; sin embargo, se ha prestado relativamente poca atención al hecho de que lo último que hace Zoilo antes de matarse es, precisamente, mentir.¹⁰ Es un lugar común de tradiciones narrativas como la gauchesca, retomado varias veces por Sánchez, conferir más valor a la verdad que a la propia vida, dado que en la palabra se materializa y reconoce el honor/valor del varón; es así que el héroe gaucho suele estar dispuesto a arriesgar su vida si así lo exige la palabra *dada*. En la pieza de 1905, ese modelo ideal parece invertirse: Zoilo no muere por no mentir, sino que miente para matarse. La relación del protagonista con el lenguaje a lo largo de la obra, desde su llamativo silencio inicial hasta la mentira del final, sigue un recorrido complejo pero coherente, que constituye uno de los principales ejes de la obra.

⁸ Sobre la distinción entre obras *importantes* y *obritas menores*, que la recepción crítica estableció desde el estreno mismo de las piezas, ver Vidal (*Florencio Sánchez*, 14-18).

⁹ Véase p. ej. el “Prólogo al Poema del Niágara” (1882) de José Martí y “Die Großstädte und das Geistesleben” (“La metrópolis y la vida mental”, 1903), de Georg Simmel.

¹⁰ Esto ocurre en el segundo final que Sánchez escribió para la obra (139). En la primera versión, Zoilo no necesita mentirle a Aniceto para suicidarse (143-144).

Barranca abajo es quizá el texto de Sánchez donde adquiere mayor relieve uno de los temas más recurrentes en su dramaturgia: el de las posibilidades, límites y peligros del lenguaje.

La importancia del tema del lenguaje en la escritura sancheana puede observarse con particular claridad en el motivo de la lectoescritura. Su presencia en la obra del dramaturgo es enorme: una y otra vez nos encontramos con personajes que leen en voz alta o comentan textos que han leído o piensan leer, otros que escriben o dictan o, por el contrario, renuncian explícitamente a escribir algo, o bien luego de escribirlo lo destruyen o deciden no hacerlo llegar a su destinatario, entre otras varias formas en que la lectoescritura se hace presente en escena.¹¹ Es evidente que no se trata de un motivo anecdótico o meramente destinado a producir un efecto de realidad. En los dos primeros textos dramáticos de Sánchez que se conservan, por ejemplo, los protagonistas encuentran en la escritura su único espacio de defensa o de reacción efectiva contra quienes los oprimen. En *¡Ladrones!*, Canillita, un niño de quien casi todos abusan, encuentra como única forma viable de lucha contra esa injusticia escribir la denuncia del título y colgarla en la fachada de la casa de quien le ha robado. Con esto, que él siente como una victoria, se cierra la pieza.¹² En su segunda pieza conocida, *Puertas adentro*, el relato dramático consiste en que dos empleadas domésticas leen las cartas de sus respectivas patronas y reescriben los sobres, cambiando los destinatarios, a fin de denunciar la doble moral de las “señoras” y vengarse de los abusos que reciben de ellas. A partir de estos textos iniciales, toda la obra de Sánchez desplegará en escena las posibilidades –y los peligros– del lenguaje y, en particular, de la escritura.

Como tantos escritores cercanos a él en el tiempo, desde Rubén Darío a Virginia Woolf, Sánchez reconoce al lenguaje como una dimensión fundamental, en la que se configuran y transforman las identidades y las relaciones de poder entre los hombres. Un ejemplo de esto es que frecuentemente personajes suyos buscan definirse, o cambiar, o bien son definidos o afectados por otros, a través de un cambio en el lenguaje, o en el nombre.¹³ En *Barranca abajo*, por ejemplo, luego de que la situación material y familiar de Zoilo ha sido detalladamente explicitada en el acto primero, el cambio que ha sufrido la posición e identidad del personaje al interior de la comunidad

¹¹ Daniel Vidal, uno de los pocos críticos que han señalado la reiterada “preocupación por la escritura y la lectura” en la dramaturgia de Sánchez, ofrece numerosos ejemplos (Prólogo, xi, n.7); a esa lista, que no pretende ser completa, pueden agregarse muchos otros casos, entre ellos los de *Barranca abajo* y *Mijo el doctor* que se analizan aquí.

¹² Según Eva Golluscio de Montoya, esta “escena de la escritura no tiene igual en el teatro rioplatense: es prolongada y lenta, abunda en inocentes y didácticos comentarios metalingüísticos sobre cómo se traza y se pronuncia cada letra” (“Sobre *¡Ladrones!*”, 92).

¹³ Elegimos el ejemplo de los nombres para acercarnos al tema por ser particularmente notorio y fácil de describir en pocas líneas, aunque a riesgo de que produzca un efecto empobrecedor, ya que refiere a un nivel literal y limitado de la función configuradora del lenguaje. Sánchez trabaja la relación entre lenguaje e identidad subjetiva también de muchas otras formas, a menudo bastante más sutiles y complejas, como veremos.

nos es presentado recién en el segundo, a partir del cambio de su nombre. El sargento que viene a buscarlo le explica que ya no es (conocido como) “Don Zoilo Carbajal”, sino “el viejo Zoilo, como dicen todos”. El sargento percibe lo ocurrido como una causalidad socioeconómica: “cuando uno se güelve pobre, hasta el apelativo le borran” (120). Zoilo lo entiende de otro modo; en su respuesta, invierte la causalidad: es el nombre el que crea o determina la identidad social y comunitaria. “Con razón ese mulita de Butiérrez se permite nada menos que mandarme a buscar preso. En cambio, él tiene aura hasta apellido...” (120).

Zoilo da rienda suelta a su disgusto con una repetición de exclamaciones que, dada su espontaneidad y su fuerte emocionalidad, podemos asumir que transparentan y sintetizan su percepción: “¡Trompetas! ¡Trompetas! ¡Trompetas, canejo!” (120). *Trompeta*, término que literalmente refiere a una vaca con un solo cuerno (“Glosario”), se usa comúnmente para referirse a una persona inservible o pícara (Sánchez, 120, n. 132). Es frecuente en Sánchez usar una frase hecha, o el sentido figurado de una expresión, jugando con su sentido literal u original. Aquí, *trompeta* alude a que quienes han cambiado el nombre de Zoilo son, ante todo, meros amplificadores, que repiten las palabras y los nombres –y por lo tanto, los valores– de quienes dominan el discurso.¹⁴ No es primariamente en la jerarquía económica sino en la discursiva que Zoilo plantea la cuestión.

La conversación entre Zoilo y el Sargento plantea en un aspecto particular y en un motivo explícito algo que atraviesa toda la pieza. La última vez que Zoilo habla es también la única en toda la pieza en que no está usando el lenguaje para hablar con otros, para negociar el sentido, como se hace en la comunicación. Esa famosa última frase no es dirigida a nadie, o lo es a sí mismo. En ella, por primera vez, Zoilo es el único dueño de sus propias palabras. El paralelo entre la propiedad de las cosas y la de las palabras es fundamental en la obra. Como es sabido, la misma trama, en la dimensión más literal, se funda en eso: Zoilo pierde sus propiedades porque pierde un juicio. En el diálogo con el sargento, la propiedad se funde con la identidad, pero la causa y el fundamento no es, al menos no para Zoilo, una cuestión estrictamente económica, sino simbólica, de palabra. El lenguaje en tanto dimensión fundamental de la identidad y actividad humanas es uno de los principales temas sancheanos; en *Barranca abajo*, ello asume una particular centralidad y visibilidad, lo que hacen a la pieza particularmente útil para un estudio de caso sobre este aspecto de

¹⁴ Numerosos elementos de la escena aluden a la proyección de la voz, a su escucha, a la repetición y amplificación supinas de la palabra de otros, etc. Nótese, por ejemplo, la forma en que Zoilo manifiesta su sorpresa cuando se entera de que el Sargento viene “a citarlo” (119): “¿Pero han oído ustedes?” (120). En esta escena Zoilo descubre que su identidad social en la comunidad, materializada en su nombre, no se vincula a ninguna condición intrínseca de la persona sino a la capacidad de *hacer(se) oír* y que el poder reside en hacer repetir a los demás lo dicho (que es lo que el Sargento se limita a hacer, según él mismo aclara más de una vez). No es casual que su reacción no se manifieste en insultos como los de “ladrones” o “bellacos”, que ha usado antes, sino en “trompetas”, que aparece por primera vez.

la escritura de Sánchez.

Desde la larga cháchara con que comienza la obra y el contrapuesto silencio del protagonista, pasando por la extensa y minuciosa serie de relaciones que este establece con el lenguaje, hasta el final mismo, el recorrido de la pieza puede abordarse como el del sentido y valor que en ella va teniendo la palabra. El eje de ese recorrido es el mismo que el del drama en su conjunto: Zoilo. Al comienzo de *Barranca abajo* parecería que si el protagonista guarda silencio y se niega a responder es por encontrarse más allá o por encima de la palabra;¹⁵ al final,¹⁶ antes de ahorcarse, el último uso que hará del lenguaje para comunicarse con otro ser humano será mentirle a la única persona a quien aprecia y cuya palabra respeta. Lo último que el héroe pierde, antes de la vida, es su integridad verbal; su último acto social (antes del suicidio), es la traición a *la palabra dada*. Entre la inicial negativa al diálogo y la final incorporación del –y al– doble discurso, el trayecto de Zoilo expone el triunfo de un nuevo “régimen de verdad”,¹⁷ que Sánchez, al igual que otros modernistas, reconoce como inevitable y ya hegemónico. *Barranca abajo*, como muchos de sus textos (comparables, en esto, a algunos de Martí y Darío), parece indicar que todo cambio importante en las formas de ser en el mundo supone una transformación en las formas de ser en el lenguaje.

La palabra en la era de su reproducción mecánica

En *Las máscaras democráticas del Modernismo*, Ángel Rama afirmó que muchos modernistas hispanoamericanos vieron en el dinero el epicentro de un orden donde el sentido y el valor no solo ya no se correspondían a identidades fijas sino que se habían dissociado de todo reclamo de autenticidad. Rama señaló como crucial en el modernismo hispanoamericano la forma

¹⁵ Una visión algo distinta propone Elizabeth Rivero, para quien la “falta de agencia” y el silencio de Zoilo manifiestan “su ceguera” con respecto a las transformaciones ocurridas. “En contraposición, son precisamente las mujeres de la obra quienes mejor se adaptan a los ritmos de la Modernidad” y se caracterizan por “estar en control del discurso” (603). Rivero describe adecuadamente tal “control” para el caso de Martiniana (605), pero es claro que con respecto a las demás mujeres no existe tal cosa, por el contrario, el texto expone reiteradamente la falta de “control del discurso” por parte de Dolores, Prudencia y Rudecinda. Rivero observa que la pieza se abre con “la bulla de las mujeres”, pero la entiende, extrañamente, como una discusión “acalorada” (604), cuando se trata de una disputa ostensiblemente banal, que parece destinada a escenificar el carácter superficial, caprichoso y egoísta de las reacciones de ambos personajes; en otras palabras: la toma de la palabra no se corresponde aquí a un control del discurso.

¹⁶ Nos referimos a la versión definitiva (139).

¹⁷ “Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su ‘política general’ de la verdad: es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera en la que se sancionan unos y otros, las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad, el estatuto de aquellos encargados de decir lo que funciona como verdadero” (Michel Foucault, “Vérité et pouvoir”, cit. Taylor, 113).

en que el tradicional régimen de autenticidad, de verdad, estaba siendo afectado por las tecnologías de la palabra –en particular, por los simulacros que ellas construyen–. Si el dinero, como enfatiza Rama, fue una obsesión modernista por el contraste entre la condición multiforme, flexible y circulante de su valor y el imaginario ‘tradicional’ de un orden de valores supuestamente fijos, el mismo contraste y la misma obsesión pueden observarse con respecto al lenguaje. El *valor de la palabra* fue una cuestión tan fundamental en el modernismo (el hispanoamericano incluido), como pudo serlo el dinero. En ambos casos, lo que está en cuestión, como en la figura de la copia sin original de la que habló Benjamin, es la posibilidad misma de *lo auténtico*. No es casual que tantos y tan diversos escritores, desde Sánchez a André Gide, hayan prestado atención al vínculo entre moneda falsa y palabra falsa. En Sánchez, como más tarde en Gide, la naturaleza proteica y a la vez vacía de la moneda, unida a su lógica de circulación, hacen de la palabra el medio de acción natural de los falsificadores.¹⁸

Es frecuente encontrar en los textos que llamamos *modernistas* una particular conciencia de la naturaleza proteica y multidimensional del lenguaje y, sobre todo, de la consiguiente condición multiforme y por lo mismo elusiva del discurso. La riqueza de la palabra es concomitante con la imposibilidad de su fijación, de establecer su valor –de, por ejemplo, decir que tal o cual discurso es “verdad” o bien es “mentira”–. En *Barranca abajo*, como en varios otros textos de Sánchez, un factor determinante es la desaparición de un lugar de autoridad que fije y rijá unilateralmente la economía y el valor de la palabra.

Estas cuestiones a menudo son centrales incluso en textos que en una primera o segunda lectura pueden parecer muy ajenos a una economía del valor. En una sociedad que asiste al desarrollo de una “opinión pública” construida en gran parte por y en las tecnologías mediáticas de la palabra, numerosos escritores latinoamericanos comprendieron el peligro del empleo indiscriminado del discurso como simulacro. Un ejemplo célebre es el poema de Darío que comienza: “Era un aire suave de pausados giros” (615). Una característica muy conocida de este texto es que el plano del significado alude reiteradamente a lo que ocurre en el del significante. Así se observa ya en el primer verso, que *es* él mismo un aire suave de pausados giros. Algo similar ocurre con la que es, quizá, la segunda línea más recordada del poema: “bajo el ala aleve del leve abanico” (616), que es, entre otras cosas, un verso sobre la aliteración donde es ostensible la

¹⁸ Gide desarrollará la asociación entre dinero falso, palabra falsa y vida falsa en *Les faux monnayeurs* (1925); Sánchez exploró estas cuestiones en varias obras, como la ya citada *¡Ladrones!* y, por supuesto, *Moneda falsa* (1907), donde el vínculo entre mentira, falsificación de moneda y vida inauténtica es explícito. Oscar Brando ha vinculado al protagonista de esta pieza con el de *Barranca abajo*: “Si alguien se aproxima a Zoilo en la obra de Sánchez es Moneda falsa. Al final miente y se condena para caer, a su manera, dignamente” (xix). El rol de la mentira final no solo vincula a ambos finales, como observa Brando, sino que corrobora la importancia que en ambos textos tienen el valor de la palabra y, más ampliamente, el lenguaje como dimensión fundamental de la subjetividad.

repetición de *al* (comienzo de la palabra *aliteración*). Gestos de este tipo, típicamente modernistas, son recurrentes en el poema y en general en la escritura de Darío; también en la de Sánchez.

El poema de Darío alude a la posibilidad de usar las formas (en primer lugar, las del lenguaje), para mostrar a la vez que se oculta, o mejor dicho, para mostrar a fin de ocultar. Eso es lo que hace Eulalia, la principal figura femenina del poema. En la (con) fusión entre “leve” y “aleve”, Darío sugiere que lo “leve” de la ambigüedad deliberada y malévola es un peligro mayor que la mentira: mientras que un maquiavélico *dobles discurso* puede ser desenmascarado (exhibiendo el punto o el lugar en que se vuelve “mentira”, por ejemplo), la perfidia de los “desvíos” de Eulalia no: como sus risas, ellos son simulacros que no es posible someter al contraste con una “verdad” o una referencia fija, de valor establecido. El mayor peligro que supone el signo, según el poema, es su flexibilidad, su sinuosidad, el ser multiforme y, por eso mismo, inapresable. Si en la moderna circulación de los discursos no hay punto de referencia para distinguir las palabras falsas de la “palabra buena”, no sorprende que uno de los mayores problemas que definen a muchos textos modernistas (incluyendo el poema de Darío y *Barranca abajo*), sea, precisamente, el de los usos perversos del poder que tiene el lenguaje para crear realidad. Se trata de un poder que las modernas tecnologías de la palabra amplifican, y también que concentran en ciertas manos, al mismo tiempo que el simulacro se vuelve una práctica generalizada.

Barranca abajo nos presenta un enfrentamiento entre dos regímenes de verdad, entre dos relaciones con la palabra. Zoilo no acepta que las “razones” de “jueces” y “letrados” se impongan sobre otras que él presenta como naturales y, por lo tanto, evidentes e inalterables, pertenecientes a un orden anterior y superior al de la palabra de los hombres, o por lo menos al de las modernas tecnologías de la palabra, como son los códigos y procedimientos jurídicos que lo han destituido. Su verdad, el principio en el cual descansa su *propiedad*, no se reconoce como una manipulación simbólica sino como una verdad a la cual el lenguaje debería ajustarse, seguir.

Verdad telúrica y silencio

En el teatro rioplatense del Novecientos el primer actor era el eje de la puesta en escena. Pablo Podestá, quien en el estreno de *Barranca abajo* encarnó al protagonista, era uno de los más emblemáticos intérpretes del Río de la Plata y el espectador de la pieza en su estreno de 1905 sabía que el drama se organizaba en torno al personaje que interpretaba Podestá. Era pues una notable contradicción de expectativas que recién ingresara luego de una escena inicial relativamente larga y aparentemente irrelevante, permaneciera en silencio y volviera a salir, para reaparecer tras otra larga escena y, recién entonces, pronunciar unos breves parlamentos. Varios críticos han destacado la significación del silencio y la escasa movilidad de Zoilo en el comienzo de la pieza. René de Costa, por ejemplo, sostuvo:

Todo contribuye a dirigir la atención a Zoilo. No solo su inesperado silencio altera el curso de los sucesos escénicos, sino que incluso sus limitados movimientos físicos son usados como dispositivos que dirigen la atención [del espectador]. Además, y lo que quizá es especialmente significativo, el personaje usa un accesorio escénico amenazante en una forma extraña. El silencioso Zoilo saca su cuchillo y procede a hacer marcas en el suelo con él. La mera presencia física de hombre y objeto cumple una función semiótica más potente y directa que cualquier signo verbal. Zoilo aún no ha dicho nada. Sin embargo, desde el punto de vista privilegiado de quienes están en el escenario, así como el del público, él es el centro absoluto de atención. (29)

En obras como *Mijo el doctor*¹⁹ y *La gringa*, esta última estrenada unos meses antes que *Barranca abajo*, la intelectualidad teatral saludó a Sánchez como la voz que venía a consolidar o incluso a fundar la dramaturgia rioplatense. Su nueva obra “importante”,²⁰ comenzaba con un grupo de mujeres diciendo naderías, quejándose de un dolor de cabeza, discutiendo por el sebo que cae sobre unas enaguas. Este comienzo de comedia, además de contradecir el paratexto genérico, es de una notable inanidad. Luego de este preámbulo claramente *menor*, era previsible que la entrada a escena de Podestá marcara el comienzo de la parte *seria* (y viril), la introducción de un logos patriarcal que vendría a cancelar o desplazar a la cháchara inicial. En otras palabras, era previsible que se percibiera a este como *el verdadero comienzo* de la obra. Pero *Barranca abajo* contradice también esta expectativa, ya que el personaje ostensiblemente se abstiene de hablar y de intervenir en la acción.

La oposición entre, por un lado, el silencio de la figura que el espectador reconoce a primera vista como el eje del drama y, por otro, el parloteo vacío de actrices y personajes reconociblemente *secundarios*, indica que el sentido de la pieza, en estos primeros momentos, reside menos en lo que se dice que en el silencio. Martiniana primero, antes de que el protagonista haya dicho palabra, y el propio Zoilo bastante después, informarán los posibles motivos de esta renuncia a la palabra. El mismo Zoilo explica, hacia el final del acto primero, que ha perdido toda su hacienda en un juicio de reivindicación, de lo que culpa a “los jueces, [...] los letrados” (101), a cuyas “razones” opone una verdad que es de otro orden:

que esta casa y este campo fueron míos; que los heredé de mi padre, y que habían sido de mis agüelos... [...], y que todas las vaquitas y ovejitas existentes en el campo - el pan de mis hijos-, las crié yo a juerza de trabajo y sudores (100-101).

¹⁹ Se adopta aquí la grafía de Sánchez, por los argumentos que presenta Pablo Rocca.

²⁰ Ver nota 8.

La verdadera *propiedad* no se fundaría, pues, en títulos legales, sino en el vínculo que a lo largo de generaciones se ha tejido entre el ser humano (como miembro de una familia), y la tierra que habita y que trabaja. Este vínculo no pasa por la escritura; su sustento, su raíz, es del orden de lo ancestral y lo telúrico y se (re)construye en el vínculo cotidiano entre el hombre y el lugar.²¹ En *Barranca abajo* se enfrentan dos regímenes de verdad: uno tradicional, que se considera a sí mismo *natural*, y otro determinado por las tecnologías (escritas) de lo letrado. Una primera y obvia interpretación del contraste entre el parloteo hueco que ocupa los primeros minutos de la pieza y el llamativo silencio del protagonista es que el héroe renuncia a la palabra porque en este nuevo orden ella ha sido usurpada por la banalidad o, lo que es peor, está al servicio del engaño, es moneda falsa. El mundo que ese Zoilo regía ha sido sustituido, de la noche a la mañana (101), por otro en el que él no reconoce nada auténtico ni verdadero, solo una tramposa manipulación de la palabra.

Un mundo erradica a otro

Tanto *Barranca abajo* como el anterior drama largo de Sánchez, *La gringa*, abordan la desaparición en el espacio rioplatense de una vieja clase terrateniente cuyas formas de producción y valores socioculturales están siendo desplazados vertiginosamente por la modernización proveniente de la ciudad.²² Cada pieza lo hace privilegiando distintos aspectos de este proceso. En *La gringa* el centro de la anécdota es el desplazamiento de la ganadería extensiva tradicional y de la población “criolla” por la agricultura intensiva y la inmigración. La obra se ambienta en “la provincia de Santa Fe”, donde el fenómeno descrito, efectivamente, tenía lugar. *Barranca abajo*, escrita un año después, se ubica en un ambiente rural indeterminado (76).²³ Aunque tal ausencia de localización puede volverla más ‘regional’ (rioplatense), o incluso ‘universal’, el “pleito de reivindicación” por el que Zoilo perdió sus tierras (101) parece referir concretamente a Uruguay, que es donde Sánchez seguramente escribió el texto (Ordaz, s/p). Asimismo, y más importante para nuestro tema, en este texto las causas materiales se ubican en la prehistoria, siendo descritas de manera retrospectiva en el acto primero; esta menor relevancia de las causas y los procesos materiales coincide con un énfasis mucho mayor en la dimensión discursiva del cambio que ha ocurrido.

El contraste entre los dos órdenes que se enfrentan es muy similar en ambos textos. Si los

²¹ Aplicado a la trilogía rural de Sánchez, *hombre* debe entenderse aquí tanto en un sentido amplio como en uno restringido (varón). Asimismo, debe observarse que este vínculo entre el hombre y la tierra en tanto fuente de *sustento* (tanto en la dimensión material como en la simbólica), está atravesado por lo familiar. La tierra es heredad y el varón que la hereda es *pater familias*. Recordemos que en *Barranca abajo* la pérdida de la tierra y la de la familia son concomitantes.

²² Una síntesis útil de este aspecto de algunas obras de Sánchez puede verse en Rivero [E.] (605-607).

²³ El texto escrito por Sánchez no determina ubicación geográfica.

defensores del viejo orden invocan una y otra vez su rancia estirpe, los del nuevo les oponen un presente que, como reza el popular juego de palabras, “desciende de los barcos”. En *La gringa*, esto es algo que puede decirse tanto de Nicola como del principal símbolo de la modernización rural, la trilladora de “míster Daples” (II.v).²⁴ En la segunda parte de la pieza, la trilladora establece una simetría notoria con el principal y más explícito símbolo del viejo orden, el ombú, cuya conservación obsesiona a Cantalicio. El árbol aparece al levantarse el telón del tercer acto: “Cayendo hacia el centro mismo un viejo ombú a medio desgajar, que extiende su rama más gruesa hacia el lado de la obra” (III, indicación inicial). Para Cantalicio, y no solo para él, este árbol que está cayendo pertenece a un orden anterior y superior al del presente e incluso al de la historia, como muestra el diálogo entre los peones, con que se abre el acto, donde uno de ellos comenta que el ombú es de “[m]ucho antes” del “tiempo de los españoles” (I.i): su origen se pierde en el tiempo.

Poco después, Cantalicio pondrá el acento no en la antigüedad del árbol sino en su carácter de ser vivo indisociable del lugar, de la tierra, en lo que esta tiene de naturaleza primordial sobre la que el hombre no puede clamar propiedad: “Todo han podido echar abajo, porque eran dueños... Pero el ombú no es de ellos. Es del campo... ¡Canejo!...” (III.iv). Este imaginario de la relación del hombre con la tierra y, en particular, del tipo de propiedad que puede tenerse sobre ella es el mismo que sostendrá Zoilo en *Barranca abajo* (100-101, entre otras). En *La gringa*, tanto a nivel de la simbología y de la trama como en el más explícito del discurso de los personajes, la naturaleza telúrica e indatable edad del ombú se opone a la propiedad que otorgan títulos y contratos y a la temporalidad que mide el discurso histórico. Para Cantalicio, el árbol es una entidad natural e inviolable (“ustedes mismos, ¡parece mentira, criollos como son!, se prestan a la herejía”, dice a los peones encargados de cortarlo [III.iv]). En el sistema de valores representado por Nicola y su hijo Horacio, en cambio, el ombú es un obstáculo para la modernización productiva y la aplicación en el país de códigos de belleza y de prestigio internacionales. “Te imaginás un parque a la inglesa, frente a un chalet, con semejante adefesio en medio...”, explica Horacio a su hermana (III.vi).

Es significativo el tono retórico de la defensa del ombú que hace Cantalicio (quien, como su nombre indica, tiene algo de trovador): “Los ombúes son como los arroyos o como los cerros... Nunca he visto que se tape un río pa ponerle una casa encima... ni que se voltee una montaña pa hacer un potrero...” (III.iv).²⁵ Para Nicola, por su parte, ese “árbol criollo [...] no sirve más que pa que le hagan versitos de Juan Moreira” (III.vii). La oposición entre ambos órdenes supone pues también, en buena medida, una oposición en la relación con el lenguaje. En la fábula de la cigarra y la hormiga, a la que tan ostensiblemente se alude en *La gringa*, tan cierto como que uno no trabaja

²⁴ En las citas de las obras de Sánchez, salvo *Barranca abajo* y *¡Ladrones!*, se indica acto y escena, sin paginación.

²⁵ El entubado de corrientes de agua y la consiguiente construcción sobre su curso era una práctica ya existente en Montevideo.

es que el otro no canta. En otras palabras: la diferente relación con el trabajo es solo una mitad de la cuestión, siendo la otra la diferente relación con el uso estético del lenguaje.

La observación de Nicola sobre *Juan Moreira*, el texto considerado fundacional del teatro de tema gauchesco, en cuya tradición se insertan las piezas rurales de Sánchez,²⁶ es un ejemplo de las frecuentes referencias metateatrales que el dramaturgo introduce a veces en sus textos.²⁷ Esta metateatralidad explícita llama la atención sobre la posibilidad de ver en el ombú no sólo el más notorio símbolo organizador de la oposición entre ambos órdenes en conflicto, sino también una referencia metatextual a la propia pieza. El árbol aparece en las indicaciones escénicas que abren el tercer acto: “Cayendo hacia el centro mismo [...] de la obra”. La “obra” en cuestión es “un edificio en construcción”, pero dado que estamos “en el centro mismo” de la pieza y que el ombú funciona en ella como símbolo bisagra, la alusión metatextual parece muy posible. Como veremos en la siguiente sección, Sánchez no es ajeno a introducir alusiones en sus indicaciones escénicas.

Los líricos parlamentos de Cantalicio en defensa del ombú, el comentario paisajístico de Horacio en su contra y la observación de Nicola, asociándolo con el *Moreira*, así como la posible función metatextual del símbolo, nos señalan que incluso el ombú, ser vivo y símbolo raigal, solo existe al interior de un paradigma semiótico y discursivo. Esto es algo que Sánchez sugiere varias veces: no existe una dimensión natural u originaria que no esté constituida por /en / desde el discurso. Los enfrentamientos que tienen lugar en sus textos siempre son también –y a veces sobre todo– enfrentamientos de órdenes discursivos, de regímenes de verdad, de distintas relaciones con la palabra. Esto es particularmente determinante en *Barranca abajo*.

Mientras que en *La gringa* el proceso por el que el campo del criollo viejo pasa a manos de “gringos” modernizadores es narrado en detalle, en *Barranca abajo* el origen del conflicto se ha resuelto antes de que el texto empiece; lo que vemos son sus consecuencias. El año anterior a la escritura y estreno de *Barranca abajo* había terminado la última guerra civil que enfrentó a los ámbitos rural y urbano, a las lógicas de poder de “caudillos” y “doctores” y a los regímenes de verdad de la *palabra dada* y el contrato escrito; en suma: a los dos órdenes que se distinguen en la

²⁶ Así como de la tradición espectacular de la que surgen los Podestá: el drama *Juan Moreira* fue creado por el propio José Podestá.

²⁷ En la primera escena de *Barranca abajo*, un personaje femenino corre a otro. En los códigos teatrales y el imaginario espectacular del Novecientos, correr en escena era una práctica asociada a ámbitos espectaculares como los del circo criollo y sus payasos, pero bastante impropia de un drama serio en un teatro respetable. Los Podestá, familia de teatreros a cuyo cargo estuvieron los estrenos de esta y otras obras de Sánchez, provenían del circo, justamente, y la diferencia entre su formación como payasos y actores de picadero y los códigos del teatro de texto y escenario a la italiana, al que se habían incorporado, fue motivo de tensiones con el dramaturgo. Al hacer que al comienzo mismo de la obra dos mujeres corran en escena Sánchez no solo está aprovechando las competencias escénicas de los actores con los que debe trabajar, sino que parece estar haciendo una alusión metateatral. Tales alusiones a los códigos y mecanismos de la representación escénica, tan abundantes como sutiles, no han recibido suficiente atención crítica.

pieza. Uno de los principales disparadores del alzamiento había sido que el presidente electo en 1903, Batlle y Ordóñez, se negó a respetar el acuerdo oral y secreto que acompañó al texto del Pacto de La Cruz, con el que se había puesto fin al anterior conflicto. El nuevo gobierno se rigió, en cambio, por el texto escrito y público del pacto. Al asumir el gobierno, Batlle de inmediato dotó al ejército de una tecnología bélica que establecía diferencias insalvables con la caballería “gaucha”. Adquirió, por ejemplo, modernos Máuser, una de cuyas balas alcanzó a Aparicio Saravia, el último gran caudillo rural del siglo XIX uruguayo, en la batalla de Masoller, precipitando el fin de la contienda y marcando el triunfo del proyecto urbano, letrado y modernizador, que finalmente parecía estar en condiciones de instalarse en todo el territorio. Unos meses más tarde, Sánchez escribe y estrena *Barranca abajo*. Zoilo es, entre otras cosas, encarnación de algo que desaparece, vencido por quienes tienen acceso a nuevas tecnologías, incluidas las de la palabra. Juan Luis, el doctor de la ciudad, se ha impuesto esgrimiendo el código jurídico, escrito, frente a las verdades telúricas, transmitidas oralmente, de Zoilo.

La crítica de la época saludó a *La gringa* como la consagración dramática de Sánchez, menos quizá por su riqueza estética o intelectual que porque el enfrentamiento entre dos mundos *se resuelve* con el casamiento (literal y figurado), de lo criollo y lo inmigrante, de lo viejo y lo nuevo, lo telúrico y lo tecnológico (Irigoyen, 117-118). Como resumió en 1913 Carlos Roxlo:

El que trabaja y economiza desaloja al que juega y al que no trabaja, desalojo triste, pero justísimo, como fue justo, aunque fuera triste, que el caserío peninsular desalojase de las planicies de nuestros pagos al toldo charrúa. (382)

Todo se limita a un “desalojo” (triste, pero justísimo), y a una feliz unión. En *Barranca abajo* hay desalojo, pero no unión. El nuevo orden parece erradicar al viejo, aniquilarlo, sustituyendo por completo su universo de valores. Ahora bien, *Barranca abajo* transcurre en el momento de la transición: después de la caída del viejo orden pero antes de que el nuevo esté plenamente instalado. Cuando se levanta el telón Juan Luis no se ha hecho cargo aún de la casa de Zoilo (tampoco el gobierno nacional de Montevideo, cuando se estrenó la obra, había terminado de instrumentar la toma de posesión política de la totalidad del territorio), ni el protagonista se ha quedado sin familia, lo cual ocurrirá recién al final de la obra. El nuevo orden recién empieza a asomarse. Por lo que se ve en *Barranca abajo*, Sánchez no era muy optimista sobre lo que se avecinaba.

A palabras huecas, silencio lleno. Estudio de la escena II del Acto I

La segunda escena del primer acto de *Barranca abajo* es un notable ejemplo tanto de la centralidad del tema del lenguaje y la palabra en Sánchez como de la complejidad formal de su

escritura. Las páginas que siguen ensayan un análisis sintético de la misma, por lo que conviene tenerla presente.

(Ha salido ROBUSTA y entra DON ZOILO.)

DON ZOILO *aparece por la puerta del foro. Se levanta de la siesta. Avanza lentamente y se sienta en un banquito. Pasado un momento, saca el cuchillo de la cintura y se pone a dibujar marcas en el suelo.*

DOLORES: [*Suspirando.*] ¡Ay, Jesús, María y José!

RUDELINDA: Mala cara trae el tiempo. Parece que viene tormenta del lao de la sierra.

PRUDENCIA: Che, Rudelinda, ¿se hizo la luna ya?

RUDELINDA: El almanaque la anuncia pa hoy. Tal vez se haga con agua.

PRUDENCIA: Con tal de que no llueva mucho.

DOLORES: ¡Robusta! ¡Robusta! ¡Ay, Dios! Traéme de una vez ese matecito.

[*ZOILO se levanta y va a sentarse a otro banquito.*]

RUDELINDA: [*Ahuecando la voz.*] ¡Güenas tardes!... dijo el muchacho cuando vino...

PRUDENCIA: Y lo pior jue que nadie le respondió. ¡Linda cosa!

RUDELINDA: Che, Zoilo ¿me encargaste el generito pal viso de mi vestido?

[*ZOILO no responde.*] ¡Zoilo!... ¡Eh!... ¡Zoilo!... ¿Tas sordo? Decí... ¿Encargaste el generito rosa? [*ZOILO se aleja y hace mutis lentamente por la derecha.*] (80-81)

Esta breve escena tiene una estructura muy ajustada, tanto en la dimensión verbal como en la de las acciones físicas, dos niveles que operan en estricto paralelo. La entrada de Zoilo da comienzo a la escena y su único desplazamiento durante la misma la divide en dos en el plano de la acción. El plano verbal es articulado por tres parlamentos, incluyendo a los únicos dos de Dolores en la escena: el primero inicia el diálogo, mientras que el segundo, coincidente con el desplazamiento físico de su esposo, lo divide en dos (estableciendo así un paralelo y una ligazón entre ambos miembros de la pareja paternal). El tercer parlamento articulador es de Rudelinda y se trata del primero de la pieza que alguien dirige expresamente a Zoilo; con él se cierra el diálogo de esta escena y se motiva la salida del protagonista, que la clausura.

Tanto esta escena como la anterior (y, por lo tanto, la propia pieza), se inician con un parlamento de Dolores, cuyas intervenciones en estos primeros momentos de la obra consisten únicamente de pedidos reiterados y lamentos formulísticos: lugares comunes, repetidos con ligeras variantes, que van escandiendo los diálogos de los demás personajes. Su papel como elementos estructuradores es evidente; más que un discurso de personaje se trata, podría decirse, de un mecanismo formal de estructuración textual. Los parlamentos de Dolores son la expresión más

enfática y notoria de la proliferación verbal insignificante y, a la vez, el más ostensible estructurador de la dimensión verbal. Lejos de reducirse a una mera caricatura de la anciana quejosa, es un instrumento y un emblema de la muy enfática organización verbal que caracteriza al comienzo de la pieza. Es justamente el más formulístico y vacío de los parlamentos que ha pronunciado hasta entonces el que abre el diálogo de la segunda escena, volviendo particularmente notorio el contraste entre el rol que la palabra de Dolores opera en tanto elemento estructurante y su ínfima significación como discurso (como logos).

Por una rígida convención escénica, el primer actor / protagonista operaba como eje de la acción, tanto en el plano verbal como en el proxémico; lo corriente era que constituyera el centro escénico y discursivo en torno al cual gravitaban los demás actores/personajes. En esta, su primera aparición en el escenario, Zoilo guarda silencio y se mantiene ostensiblemente al margen de la acción. Lo que 'llena' la escena es el diálogo burlón de Prudencia y Rudelinda, conversación que trata, justamente, de la presencia y el silencio de Zoilo, a los que se alude mediante doble sentidos evidentes: la "mala cara" que "trae el tiempo" es la suya al entrar a escena, la "luna" alude a su malhumor, y la voz de "muchacho" que imposta Rudelinda alude a la de quien estos mismos personajes suelen llamar "el viejo". En un drama donde hasta ese momento no ha habido otra cosa que inconsistencia y nadería, el espectador debía esperar que el cuerpo y la palabra de Zoilo instalaran un sentido, una consistencia. Pero lejos de llenar el hueco, la entrada a escena del primer actor / protagonista lo amplifica. La presencia física del héroe no hace sino redoblar, volver patente, la ausencia de su acción y su palabra. Y en concordancia, la palabra ostensiblemente inane, lejos de detenerse o pasar a un segundo plano, responde a esta presencia muda parodiando su presencia e impostando su ausente voz.

Las dos partes en que se divide el diálogo entre Prudencia y Rudelinda reproduce esta doble acción de desplazamiento; la primera parte es una representación verbal de la presencia de Zoilo (una velada imagen de la "cara" que ha entrado a escena), la segunda apunta a aquello que está ausente: su voz. En ambos casos, la materialidad ocupa un primer plano: la primera parte nos *hace ver* la cara (la describe y, a la vez, dirige la mirada de los espectadores hacia ella), la segunda nos hace escuchar su voz. La riqueza del doble sentido con el cual las mujeres disimulan a medias su burla radica en que conecta los distintos niveles de duplicidad que intervienen en la escena. Lo que materializan y nos muestran Prudencia y Rudelinda no es *Zoilo*, por supuesto, sino una imitación burlona. El diálogo de las mujeres actúa como un reflejo distorsionado, revela pero como en un negativo. En primer término, por el contraste entre esa locuacidad en apariencia irrelevante y el silencio cargado de sentido del varón, pero además, por el tema y la intencionalidad de la conversación y, en un tercer nivel, por los mecanismos retóricos que emplean. Este tercer nivel es donde mejor se observa la sofisticación de esta escritura; por ejemplo, en la aparente paradoja de

una palabra que al mismo tiempo que parece materializar algo (visibilizar la cara de Zoilo, hacer oír su voz), lo disimula (mediante el doble sentido). Uno de los tópicos modernistas del drama del lenguaje es, como se dijo a propósito del poema de Darío, el hecho de que la palabra es aquello que muestra a la vez que oculta, que afirma a la vez que subtrae. Uno de los más curiosos gestos teatrales del comienzo de *Barranca abajo* es que sabemos dónde está el sentido, dónde se manifestará, pero no sabemos en qué consiste. Esos cuerpos y voces banales que llenan la escena cubren con su ruido comunicacional el sentido, que sin embargo reside allí mismo, ante nosotros.

En *Barranca abajo*, quizá más que en ningún otro texto de su autor, esta problemática se vincula a un tema ubicuo y fundamental en la obra de Sánchez: la crisis de ciertos patrones sociales y discursivos de carácter centralista-verticalista. El espacio que en el ‘viejo’ orden discursivo (tanto el del patriarcado rural tradicional como el de los códigos teatrales), era potestad del *pater familias*, el primer actor, el protagonista, es aquí ocupado por la palabra banal de estos personajes secundarios, femeninos. El drama de Zoilo es el de la pérdida no solo de su propiedad sino también, y concomitantemente, de (su poder sobre) su familia y (el valor de) su palabra.²⁸ Como suele ocurrir en Sánchez, las tradicionales figuras de poder central y verticalista son afectadas tanto en el plano de lo representado como en el de la propia representación. En el caso de esta escena, como vimos, la crisis del poder patriarcal de Zoilo es concomitante con la ruptura de la convención escénica por la que el primer actor / protagonista opera como eje y motor de la acción y la palabra escénicas.²⁹

La estructuración general de esta escena ilustra bien lo que, según René de Costa, es un principio compositivo mayor de *Barranca abajo*: la estructura de cajas chinas.

Como un conjunto de cajas chinas, cada acto repite el mismo diseño básico, pero a distinta escala. Comenzando siempre con una discusión entre las mujeres seguida por la presencia disruptiva de Don Zoilo, cada unidad dramática profundiza nuestra comprensión de las tensas relaciones interpersonales y documenta la gravedad del desequilibrio psíquico del protagonista. (1974, 30)

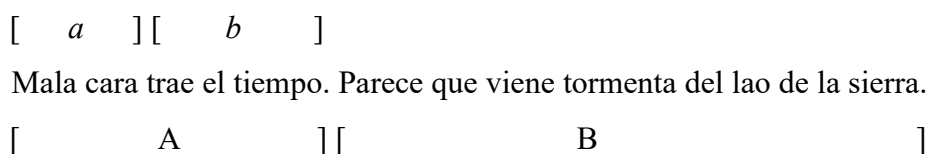
En esta segunda escena del primer acto, Sánchez combina una estructura de cajas chinas con una duplicación sucesiva. En primer lugar, hay paralelismo entre los registros físico y verbal: la entrada de Zoilo marca el comienzo de la escena y su único desplazamiento en la misma la divide

²⁸ Su progresión a lo largo de la pieza es muy consistente en tal sentido, anudando siempre ambas dimensiones hasta que, al final, pierde definitivamente ambos casi al mismo tiempo.

²⁹ Cabe apuntar aquí una cuestión sobre la que no podemos extendernos, aunque se entrelaza permanentemente con nuestro tema: cómo esta crisis de los modelos centralistas-verticalistas se manifiesta reiteradamente como crisis familiar –y en particular, como crisis de la figura del *pater familias*–. Este es un tema ubicuo y fundamental de la escritura sancheana (no solo de su dramaturgia: puede reconocérsela claramente en *Cartas de un flojo*, por ejemplo). Si ha recibido poca atención es quizá, en parte, por la tendencia a asumir que la dimensión psicológica de esta escritura es unidimensional y esquemática. Se volverá brevemente sobre esto en la siguiente sección, al analizar una escena de lectoescritura de *Mijo el doctor*.

en dos, mientras que el primer parlamento de su mujer inaugura el diálogo y el segundo, simultáneo con el movimiento de su esposo, lo divide en dos. Otro paralelismo evidente, ya mencionado, es el contraste entre la palabra de las mujeres y el silencio de Zoilo, que orienta la lectura o expectación de la escena y determina que su significado más perceptible sea el de la disociación y oposición entre Zoilo y las mujeres. Si hay un paralelismo entre palabra y acción física, que estructuran la escena conjunta y complementariamente, hay otro similar, pues, al interior de uno de esos registros: el de la palabra. Puede verse aquí el principio de cajas chinas al que se refiere de Costa.

En la conversación entre Prudencia y Rudelinda que constituye el cuerpo de la escena se emplea varias veces un recurso conocido, muy asociado a la literatura de tema rural: la primera parte de una frase es una burla o un insulto que la segunda parte del enunciado aparenta cancelar. Quizá el caso más famoso sea uno de *Martín Fierro*: “va... ca... yendo gente al baile” (1983, 59), donde la referencia insultante a una mujer como vaca juega luego a transformarse, retrospectivamente, en el comienzo de una afirmación banal. En la escena que nos ocupa, tal procedimiento aparece varias veces. Así, entre otras, en la primera oración de cada una de las dos partes del diálogo: “Mala cara trae el tiempo” y “¡Güenas tardes!... dijo el muchacho cuando vino”. En ambos casos, la primera parte parece una referencia directa y literal a Zoilo –a su cara en el primer caso y a su voz en el segundo–, pero es seguida de inmediato por una segunda parte que, retrospectivamente, transforma lo que parecía una referencia explícita en una alusión. Algo similar se observa también en la relación entre las dos oraciones del parlamento, la segunda de las cuales disimula la alusión de la primera, al insistir en el motivo del tiempo pero ahora sin un vínculo evidente con la figura de Zoilo. Se produce así una estructura de cajas chinas como la que señaló de Costa:



Aunque este tipo de construcciones es relativamente frecuente en Sánchez, en *Barranca abajo* parecen ser particularmente abundantes y operar de manera particularmente compleja, en distintos niveles. En el diálogo entre Prudencia y Rudelinda puede observarse una bipartición (o, según se mire, una duplicación): la conversación se divide en dos partes, la primera de las cuales se compone a su vez de dos pares de parlamentos, el primero de esos parlamentos se compone de dos oraciones, la primera de las cuales (indicada como A en el diagrama precedente), se organiza en dos partes (indicadas como *a* y *b* en el diagrama), de las cuales la primera, además, está compuesta por dos palabras, cada una de ellas bisílabas (y que incluyen, además, una sola vocal, la *a*, con lo que el fenómeno de duplicación alcanza al nivel de la letra). La frecuencia con que estructuras comparables aparecen en Sánchez, así como la coincidencia, en este ejemplo, entre el patrón

estructural señalado y lo que se observa tanto en la dimensión retórica como en la temática, vuelven poco razonable asumir que se trate de una mera coincidencia.³⁰

Los patrones estructurales mencionados (paralelismos, cajas chinas), se combinan con una estructura progresiva, que rige la comunicación entre los personajes secundarios femeninos y el varón protagonista y que constituye el nivel determinante de la trama. Rudelinda comienza por burlarse del aspecto de Zoilo, sin obtener respuesta; sube entonces el tono de la burla, impostando la voz de su hermano y empleando un recurso irónico comúnmente usado para motivar la respuesta del otro (pronunciar el saludo o el agradecimiento que se esperaba del otro); por último, luego de estas varias *indirectas*, se dirige explícitamente a él: “¡Zoilo!... ¡Eh!... ¡Zoilo!... ¿Tas sordo? Decí... ¿Encargaste el generito rosa?” (81). La primera vez que alguien explícitamente dirige la palabra al protagonista es para pedirle explicaciones, exigiéndole que hable: “Decí...” Un reclamo que, a esta altura, bien puede ser el del propio espectador, en 1905 –uno que asiste a ver el nuevo drama del más elogiado autor teatral rioplatense y se encuentra con un comienzo que casi parece el de un sainete. Con esto termina la escena, pues Zoilo sale sin decir palabra. El poderoso y sutil entretejido de la progresión dramática con estructuras como las que se manifiestan de manera particularmente notoria en esta escena (paralelismos, cajas chinas), es una de las características formales más relevantes de la obra de Sánchez.

Signo y sentido (o más precisamente: signos y sinsentido)

Uno de los detalles más célebres de la segunda escena de la obra surge de una indicación escénica. En la segunda escena, mientras las mujeres conversan, Zoilo “se pone a dibujar marcas en el piso” con su cuchillo. Renunciando a la palabra, el personaje parece sumergirse en una dimensión prelingüística y, probablemente, no codificada: una forma de contacto que lo (re)conecta, directamente, con la tierra que ya no es suya –esa tierra de la que la palabra hipercodificada de la administración letrada lo ha destituido–. El alcance de este gesto requeriría un discusión bastante extensa, que no podemos hacer aquí, pero importa retener la ambigüedad de la indicación escénica. En la lectura, “marcas” puede entenderse de manera genérica pero también en un sentido más específico: el de las marcas del ganado. Nótese que el texto no dice *trazar* o *hacer marcas*, sino “dibujar”, verbo más frecuentemente usado para referirse a las marcas codificadas. Más tarde en ese

³⁰ Aunque no puede afirmarse que Sánchez haya producido tal estructura de manera consciente y deliberada, tampoco parece razonable decir que ella es aleatoria e insignificante. En cuanto a la repetición de la letra *a*, por ejemplo, es probable que si Sánchez no la buscó debió al menos haber reparar en ella. Seguramente pocos críticos de la poesía modernista dudarían que cuando Darío, en el poema antes mencionado, proyecta reiteradamente la imagen biplana del abanico en la palabra *ala*, no está incorporando deliberadamente la dimensión tipográfica. Si suele costar mucho más reconocer o aceptar algo parecido en Sánchez no es por lo que puede verificarse en su texto, que en este aspecto no se aleja mucho del de Darío, sino más bien por la muy distinta actitud lectora con la que se lo aborda. Alcanzaría, tal vez, con leer a Sánchez en el contexto modernista del que naturalmente formó parte.

mismo acto Zoilo reivindicará una conexión fundamental entre la tierra y el ganado como unidad indisoluble de la heredad, lo que sugiere la posibilidad de leer esta figura como el trazar, en la tierra de la casa que ya no es suya, las marcas del ganado que ya no es suyo. Lo cierto es que si en la lectura la indicación es ambigua, en la representación la ambigüedad se vuelve aún mayor: el espectador no sabe que Zoilo *dibuja marcas*: solo ve que hace algo con su cuchillo en el piso, sin saber si son signos, palabras, figuras, o movimientos al azar. Si en la primera escena, como vimos, el sentido (es aquello que) está ausente, en la segunda ya ni siquiera sabemos si permanece ausente (ahora en forma de silencio), o si está allí, ante nosotros (escrito en el piso por el héroe que calla), pero no alcanzamos a verlo desde nuestro asiento.

Una revisión de las indicaciones escénicas en Sánchez sugiere que, como se señaló en la sección anterior, el dramaturgo parece utilizar en algunas de ellas recursos retóricos y expresivos.³¹ Hay varios casos en que, como en este, el dramaturgo parece ocuparse del doble estatuto de la indicación escénica: la de ser una instrucción para la puesta en escena y, por lo tanto, única parte del texto que no será pronunciada en la representación, y al mismo tiempo ser, por ello mismo, la única parte del texto destinada específica y exclusivamente a la lectura. Dado el interés casi obsesivo por la lectoescritura que muestra el dramaturgo, no debería sorprender que Sánchez pudiera interesarse por esta cuestión. Otro posible caso de atención a la doble dimensión de la didascalia es la indicación de que cuando Rudelinda imita la voz de Zoilo lo hace “*ahuecando la voz*”. Si consideramos el remarcado contraste entre una palabra proliferante pero hueca y un silencio que está cargado de sentido, el término elegido para indicar la imitación de una voz masculina resulta significativo: la palabra hueca, vacía, ahueca la voz en el momento en que pretende, precisamente, imitar a la palabra llena de sentido, cubrir el vacío creado por la ausencia de esa palabra. Después de todo, la impresión más común que producen los primeros parlamentos de la obra es que sirven de relleno.

³¹ El único trabajo editado sobre las indicaciones escénicas de Sánchez que conozco es el de Rafael Mandressi. Siguiendo a Ubersfeld, el crítico señala que el texto de las indicaciones puede constituir “una suerte de infiltración narrativa en la textura del diálogo teatral y, por lo tanto, puede estar dirigido (voluntariamente o no) a un lector eventual” (147). Pero en el caso de Sánchez, Mandressi no advierte “un trabajo expreso sobre la escritura paratextual” (148), sino, por el contrario, una “virtual ausencia de porciones paratextuales destinadas exclusivamente al lector”, lo cual indicaría “la fortaleza de la vocación teatral de la escritura de Sánchez, y por ende sus escasas pretensiones de dotar a sus piezas de autonomía literaria” (149). Nuestro estudio de las indicaciones escénicas que refieren a cuestiones de lenguaje, comunicación, o alguna actividad simbólica de los personajes, sugiere más bien lo contrario. Por razones de espacio, aquí solo comentaremos un par de casos, pero podrían mencionarse muchos otros, p. ej. este, del comienzo de *La tigre*, sobre el que llama la atención Mattias Rivero (2014) y cuya voluntad poética es evidente: “En una cuarta mesa un pobre diablo despunta un sueño ante una taza de café” (Cuadro primero, indicación inicial).

Tomar la palabra / poner (o sacar) una palabra

Tradicionalmente, Zoilo ha sido entendido como un hombre de valores firmes, que no negocia (con) la palabra, como no lo hace con los valores –lo cual, por cierto, explicaría su impericia e impotencia ante los *manejos* de los que, según él, ha sido víctima por obra de “jueces” y “letrados”. Sin embargo, tal imagen de una pureza inalterable e inmóvil en un mundo de cambios y “acomodos” y de constante negociación (mundo donde el valor no “crece desde el pie” sino que es circulante), no es sostenida por el texto: un análisis del mismo sugiere que Zoilo no vive ajeno a ese universo, sino que es parte de él.

La impresión de pureza autónoma que puede causar inicialmente su silencio empieza a quebrarse desde la primera vez que responde a la palabra de otro. Como dijimos, desde su silencio inicial hasta sus últimas palabras, Zoilo realiza un recorrido muy preciso y coherente en su relación con el lenguaje. Recapitular paso a paso ese recorrido demandaría un trabajo aparte, pero podemos observar algunos de sus primeros pasos. Ante la pregunta directa de su hermana acerca del encargo que ella hizo a la pulpería, Zoilo se retira sin decir palabra, concluyendo la escena. Será Dolores, luego de que su marido salga, quien responderá la pregunta:

MISIA DOLORES.-En el papelito que mandé a la pulperia no iba apuntao.

PRUDENCIA.- Yo lo puse...

MISIA DOLORES.- Pero él me lo hizo sacar. (81)

Algo ha cambiado aquí; esta es la primera vez que la mujer de Zoilo habla con otro fin que el de quejarse o pedir algo. La transformación súbita en la palabra de Dolores coincide con la entrada en la pieza de un motivo que se repetirá en ella: la lectoescritura. Los parlamentos de la esposa siguen pautando el discurso, pero esta vez de un modo distinto. Dolores parece volver súbitamente en sí, quizá porque ahora se trata de algo serio, algo que está escrito –que ello, en otro orden, sea algo tan banal como la lista de la compra es un gesto típicamente sancheano–. El siguiente escrito del que se hablará es una carta de amor, que Prudencia lee en escena:

PRUDENCIA.- “Si me convenzo de que me amás de veras” ¡Sinvergüenza, no está convencido todavía! [...]

RUDELINDA.- No seas pava. No dice semejante cosa. Hay un punto en la letra si. “Si”, punto. “Me convenzo de que me amas de veras y...” (84)

Como en el comienzo de la pieza, la aparente inanidad no debe engañarnos. En Sánchez, las niñerías de la lectoescritura suelen tener trasfondos psicológicos profundos y de gran dramatismo. Aquí, las dudas (probablemente fundadas), de Prudencia sobre la prudencia de confiar en los requiebros amorosos de Juan Luis son un trasfondo dramático que la pieza no solo sostiene hasta el final sino que, como veremos, deja abierto. Un ejemplo comparable, aunque más notorio, es el de los problemas de caligrafía de Jesusa en la escena que abre el acto segundo de *Mijo el doctor*:

“¡Uy!... ¡La jota que me ha salido!... con ese palito de arriba tan encorvado. ¡Jesús!... ¡Si se parece a don Chisco, el puestero del Talar, con su jorobadita!...” (II.i). De lo que la joven duda aquí es de lo mismo que duda Prudencia, solo que aquí ello ocurre después de la consumación. Jesusa, una joven soltera, embarazada, aterrada por el temor (no solo fundado sino próximo a su confirmación), de que Julio la abandone, le escribe a su amante una carta para darle la noticia y saber a qué atenerse. Su angustia y sus miedos se proyectan directamente en la escena de la escritura: la joroba que “[l]e ha salido” al escribir la jota (letra que es también la inicial de su nombre), es una proyección de la que le saldrá a su propio cuerpo y delatará ante todos su embarazo. La *j* “jorobadita” es pues, en más de un sentido, ella misma. Como en *¡Ladrones!*, donde Canillita escribe la palabra del título en un cartel como única arma contra un orden que lo oprime, y comenta al pasar, de manera aparentemente gratuita, “que le ha salido larga esta pata a la N” (Vidal, *Florencio Sánchez*, 241), las extremidades de la letra involucran mucho más que una impericia caligráfica. Pero si en el niño varón se trata de una pequeña marca de poder en su condición de desamparo, en la que resulta tentador leer una imagen fálica, en la joven mujer es, por así decirlo, todo lo contrario —la joroba viene a la mente por asociación con la “del puestero del Talar”, como recordando que todo aquello que ha sido puesto puede ser talado—. ³²

La lectura desprejuiciada de pasajes como el parlamento de Jesusa desmiente la generalizada opinión de que “Sánchez nunca se interna en el modelo del realismo de introspección psicológica” como el reconocible en el último Ibsen, por ejemplo (Dubatti, 2010, s/p). Es cierto que no lo hace de manera explícita (sería muy arriesgado suponer que la simetría antitética entre la fálica pata de la *n* y la ventral joroba de la *j* es una construcción deliberada), pero también resulta difícil negar que ciertas realidades psicológicas profundas se materializan de manera muy neta y muy fina en su escritura. Una de las dimensiones más evidentes involucradas en el pasaje de Jesusa y en general en *Mijo el doctor* es, para parafrasear el modelo freudiano, “la novela familiar”. El padre de Julio, Olegario, lleva el nombre del padre de Florencio. Así pues, no cabe duda de que la pieza proyecta, y muy ostensiblemente, una dimensión familiar autoral, inscrita en el nombre del padre. Ella es indicada también por otros indicios, como el parecido entre “Jesusa” y el nombre de la madre de Sánchez, Josefa (ambos son trisílabos graves y comparten su primera, tercera y sexta letra). Es sabido que Sánchez jugaba de manera muy visible con los nombres en el nivel del significado: Jesusa es la redentora, Robustiana la enferma, Prudencia la imprudente, etc. Pero también lo hacía, de manera apenas menos evidente, en el del significante: sin salir de *Mijo el doctor* y *Barranca abajo*, puede observarse que las consonantes de Julio, el joven de la primera pieza, reaparecen, como iniciales, en el personaje funcionalmente equivalente a él en la segunda, Juan Luis. Casos

³² El análisis de este pasaje desde una perspectiva psicoanalítica, que sería largo transmitir aquí, sugiere, en efecto, una densa red de imágenes de embarazo, paternidad, abandono, violencia familiar y castración. La “novela familiar” en cuestión es, claramente, la de la familia Sánchez Mussante.

similares de repeticiones y variaciones de letras son frecuentes y varias de ellos, como el de Jesusa, se combinan con un evidente trabajo simbólico a otros niveles.

La inicial de Zoilo puede ser uno de estos casos, aunque tal consideración es bastante más especulativa que las recién mencionadas. La zeta, última letra del alfabeto, marca el límite de la lengua (o más precisamente, de su ordenamiento en la lectoescritura), y como tal, podría decirse, es lo último antes del silencio –del fin de la palabra, de la muerte–. Zoilo es un personaje marcado por su relación límite y terminal con la palabra –y esto incluso en el nivel de la trama: su presencia escénica se inicia marcada por el silencio y termina con la larga escena muda en que se dispone a ahorcarse–; su propio nombre, más específicamente su *inicial*, parece aludir a esa condición terminal, punto a partir del cual empezaría un más allá de la palabra. Esta figura del fin del alfabeto clausuraría, simétricamente, lo que se abre con el título de la pieza, el cual podría leerse como una suerte de imagen doble (invertida y especular), del inicio del abecedario: *Barranca abajo*. Después de todo, puesto que la pieza instala desde el comienzo a la palabra como problema, a primera vista podría creerse que puede leérsela también como un recorrido desde el balbuceo repetitivo y banal del alfabeto, desde su inicio, hasta la (muerte de) Z. Más allá de lo cual está el silencio, que quiere decir nada.

Volvamos ahora a la tematización de la lectoescritura en el comienzo de *Barranca abajo*. Cuando Zoilo entra a escena por segunda vez, Rudelinda lo detendrá antes de que salga. Confrontado físicamente por su hermana, Zoilo intenta rehuir el diálogo, haciéndose “el desentendido” (81), pero finalmente se ve obligado a responder. Es recién entonces, en esta quinta escena, que el protagonista de la pieza habla por primera vez, tras 93 parlamentos de otros personajes. Y la primeras dos respuestas que da son otras tantas mentiras: preguntado por el encargo que Rudelinda hizo a la pulpería, dirá sucesivamente “No sé” y “Tará ahí...” (en la maleta de los encargos) (86; cf. Gabriele, 219). Para entonces, tanto Rudelinda como espectadores y lectores saben que Zoilo “hizo sacar” de la lista el encargo de su hermana. Desde el primer momento en que entabla un diálogo, sabemos que miente.

El proceso que recorre el personaje, su mismo final, está ya pautado desde este primer momento en que acepta responder, entrar en diálogo. Podíamos creer que el héroe evita discutir porque su verdad es, por así decirlo, del orden de lo natural y lo telúrico, anterior y superior a la dimensión articulada y negociada del discurso: una verdad estable, por oposición al significado circulante de la proliferante palabra de su entorno. Sin embargo, desde su primera interacción verbal lo que vemos es algo bien distinto: Zoilo miente descaradamente para no tener que dar explicaciones. Su silencio anterior puede resultar, ahora, algo muy distinto a lo que había podido parecer. De modo similar, la mentira del final hace que esta, la primera, que podría parecer

intrascendente, se revele retrospectivamente como ejemplo fundamental de la relación de Zoilo con la palabra. Como dijimos, no es posible resumir aquí el minucioso desarrollo de esa relación, cuyas variaciones recorren el conjunto de la pieza. Nos limitaremos a considerar otros dos momentos del primer acto.³³ Uno es el primer uso importante de la palabra que hace Zoilo por propia iniciativa. Ello ocurre cuando encuentra a su hija Robusta enfrentada a las demás mujeres de la casa. Zoilo le pregunta qué ha ocurrido, pero ella se niega reiteradamente a responder. Él, que tanto se ha empeinado en callar y en rehuir el diálogo, insiste ahora en hacer hablar a Robusta, lográndolo finalmente, de este modo: “Encomience... Vamos. (*Recalcando.*) Había una vez unas mujeres...” (92). El padre ayuda a su hija, casi como se ayuda a una niña pequeña, a empezar a hablar: él mismo empieza el cuento para que ella lo continúe, mediante la fórmula de los cuentos para niños (“Había una vez”).

La última instancia significativa de la relación de Zoilo con la palabra que veremos se halla al final del primer acto, el cual que termina con otra toma de la palabra por parte de Zoilo, quizá la más enérgica de todas. Juan Luis, quien a través del juicio iniciado por su padre se ha quedado con el campo y las majadas del protagonista, llega para intentar reconciliarlo con el comisario Butiérrez. Zoilo simula aceptar la propuesta y ante la observación del joven (“De parte de Butiérrez, ni que hablar...”), responde: “(*muy irónico*).- ¡Claro! ¡Ni que hablar! ¡Mande no más, amigazo! Usted es muy dueño.” (97). Varios dobles sentidos se entrecruzan en este parlamento, cuyo juego entre los usos literales y figurados del lenguaje es indicado por el uso que hace Zoilo de las expresiones formulísticas *usted es muy dueño* y *ni que hablar*. Lo que ocurre poco después, en la escena XXII, muestra retrospectivamente que la intención de Zoilo en este pasaje no es conversar ni hacer las paces, sino lograr que Juan Luis y Butiérrez se confíen. Una vez que lo logra, les lanza una larga y encendida acusación, tras la cual, sin admitir respuesta, los echa: “Mañana esta casa será tuya... ¡Pero lo que aura hay dentro es bien mío! ¡Y este pleito yo lo fallo! ¡Juera de aquí!” (102).

La primera expresión equivale a *usted decide*, pero es obvio que aquí alude también al motivo fundamental de la trama, señalado por el sentido más estrictamente literal de la frase: Juan

³³ Es importante mencionar también un tercero, muy posterior, por ser uno de los gestos más radicales en cuanto a la relación con el lenguaje, no solo en la obra de Sánchez sino también, quizá, en la literatura de esos primeros años del siglo XX. Se trata del momento, cercano al final, en que Zoilo hace un detallado *mea culpa* ante las mujeres a las que hasta entonces ha estado enfrentado, expresando una visión del mundo radicalmente distinta a la que ha defendido hasta entonces. Sus expresiones son, por un lado, muy poco verosímiles (en términos del horizonte ideológico y el perfil caracteriológico del personaje, por ejemplo), y a la vez resultan, por otro lado, de una cuidadosa autenticidad, tanto en su formulación verbal como en su función de exponer valores que Sánchez comparte notoriamente. Nuestro análisis del pasaje no ha encontrado indicios que permitan inclinar la interpretación en un sentido u otro: si Zoilo está abrazando una nueva visión (que no solo contradice profundamente la suya previa sino que parece trascender con mucho la de todos con quienes ha tenido contacto a lo largo de la pieza), en un típico caso de revelación/conversión del personaje, o bien si está engañando a las mujeres, de manera muy similar a como en el primer acto ha hecho de Juan Luis, para deshacerse de ellas.

Luis es, en efecto, “muy dueño” de la casa en donde están conversando, la cual fue antes de Zoilo. Esta doble intención se explicita al final de la conversación, cuando Zoilo echa a Juan Luis: . La expresión *usted es muy dueño* también es usada varias veces en *La gringa*, primero por Cantalicio y luego por Horacio, cuyo padre se quedó con la tierra de Cantalicio como el de Juan Luis hizo con la de Zoilo, pero en esa pieza ningún personaje parece usar irónicamente el doble sentido de la frase, como hace Zoilo. Algo similar ocurre en este pasaje con otra expresión, “ni que hablar”, que Juan Luis usa en el sentido corriente de *por supuesto*. Zoilo la repite como asintiendo y acordando, siendo que está jugando con el sentido literal de la frase: *ni que hablar* de reconciliarse con Butiérrez y, más literalmente aún, *ni que hablar* porque no está dispuesto a mantener una conversación. Zoilo no está dispuesto a dialogar (a entenderse hablando, como propone Juan Luis). Lo que pretende en esta escena, el objetivo de su amabilidad y sumisión fingidas y de su repetición supina de las palabras del otro, es crear una situación en la que, justamente, él pueda ser el único que hable –en la que recuperar, provisoriamente, su poder–.

Vemos pues que Zoilo juega con el lenguaje y con los otros (y en particular con el lenguaje de los otros), en una forma no tan distinta a como, en la segunda escena, Prudencia y Rudelinda habían jugado con él –y con su voz–. Como ellas, Zoilo recurre al doble sentido y, como en aquella escena, se observa aquí una estructura de cajas chinas y una modificación retrospectiva de las lecturas posibles del discurso. En este caso, sin embargo, esto último opera en un sentido inverso al que vimos en la segunda escena, donde lo que inicialmente se evidenciaba como una alusión burlona era disimulado, retrospectivamente, en la segunda parte del enunciado. Aquí es al revés: lo que al principio parece ser dicho en sentido figurado se muestra luego como algo que se ha dicho en su sentido literal.

En estos intercambios, Zoilo no aparece como un paisano viejo que no sabe explicarse, o incapaz de navegar los meandros del código jurídico, o vérselas de igual a igual con un joven letrado de la ciudad como Juan Luis, a quien podríamos suponer un más hábil operador de las estrategias verbales. Por el contrario, Zoilo se muestra aquí como un maestro de la palabra y de la escena, muy capaz de –y muy dispuesto a– emplear ardides retóricos y formas de la impostación. Al final del primer acto, es claro que Zoilo emplea los mismos recursos que aquellos a quienes acusa de falsos y “trompetas”. No aparece como un estoico y anacrónico defensor de valores que los demás desconocen o han abandonado, sino como alguien asimilado (al menos en parte), a un orden en el que la palabra falsa es moneda de curso corriente. La suya no es palabra “buena”, no equivale a su peso en oro; su significado es tan convencional y su valor tan variable –y falsificable– como los de las demás.

En *Barranca abajo*, el “criollo viejo” no parece, pues, más *natural* o *auténtico* que el “doctor”, así como en *La gringa* el hijo de criollo no es más *nacional* que el hijo de inmigrante (de

hecho, es difícil distinguirlos).³⁴ Sánchez muestra que ambos órdenes (el viejo y el nuevo, el telúrico y el letrado, el de “caudillos” y el de “doctores”), de hecho todos los órdenes, constituyen regímenes de verdad. La pieza de 1905 parece exponer los conflictos surgidos de la sustitución vertiginosa de un régimen de verdad por otro; pero también (y esto es, quizá, lo que la vuelve más relevante), aborda la figura misma del régimen de verdad y, sobre todo, la noción de que todo orden es, en principio, un orden del discurso. *Barranca abajo*, en esto típicamente modernista, subraya que nuestra relación con –y nuestro *ser en*– el mundo no pueden dissociarse de nuestra relación con –y nuestro *ser en*– la palabra.

Bibliografía

- Acereda, Alberto. “El *Teatro quimérico* de Leopoldo Lugones. Una valoración del género dramático en el Modernismo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 40 (2011), 183-197.
- Brando, Oscar. Prólogo a Florencio Sánchez, *Obras escogidas*. San José: Intendencia Municipal de San José, 2010, ix-xxiv.
- de Costa, René. “The Dramaturgy of Florencio Sánchez: An Analysis of *Barranca abajo*.” *Latin American Theatre Review* 7.2 (1974): 25-37.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1961.
- Dubatti, Jorge. “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”. Web. 2010. Consultado: 18 de agosto de 2014.
- Freire, Tabaré J. *Ubicación de Florencio Sánchez en la literatura teatral*. Montevideo: Comisión de Teatros Municipales, 1961.
- Gabriele, John P., “The Art of the Unexpressed: Silence as Rhetorical Device in *Barranca Abajo*”. *Monographic Review/Revista Monográfica* 16 (2000), 216-227.
- “Glosario”. *Proyecto Biblioteca Digital Argentina*. S/d. Web. Consultado: 10 de agosto de 2014.
- Golluscio de Montoya, Eva. “La utopía contrariada (Florencio Sánchez)”. *Imagen de la cultura y el arte latinoamericano*, 4.4 (2004), 47-70.
- . “Sobre *¡Ladrones!* (1897) y *Canillita* (1902-1904): Florencio Sánchez y la delegación de poderes”. *Gestos*, 6 (1988), 87-97.
- Graham-Jones, Jean. “Aesthetics, Politics, and *Vanguardias* in Twentieth-Century Argentinean Theater”. *Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*. Ed. de James M. Harding y John Rouse. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2009, 168-191.
- Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*. Madrid: EDAF, 1983.
- Irigoyen, Emilio. “Emergencia y configuración de un logos. El impacto de Sánchez en el entorno intelectual del novecientos.” En Pellettieri y Mirza (1998), 110-127.
- Jitrik, Noé. “Nuevamente Florencio Sánchez. Una mirada.” En Pellettieri y Mirza (1998), 53-74.
- Lusnich, Ana Lauta y Aisemberg, Alicia. “Recepción [de Florencio Sánchez]”. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Ed. de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires, Galerna, 2002, 407-413.
- Mandressi, Rafael. “Sánchez didascálico.” En Pellettieri y Mirza (1998), 144-166.
- Ordaz, Luis. “De ‘M'hijo el doctor’ a ‘Barranca abajo’”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Web. Consultado: 14 de octubre de 2014.

³⁴ La preocupación por este temas es recurrente en Sánchez. En *Moneda falsa*, donde se establece una fuerte oposición entre criollos e italianos, reiteradamente se muestra que ambos pueden fácilmente ocupar el lugar del otro.

- Pellettieri, Osvaldo. *Cien años de teatro argentino (1886-1990): del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires, Galerna, 1990.
- Pellettieri, Osvaldo y Mirza, Roger (eds.). *Florencio Sánchez entre las dos orillas*. Buenos Aires, Galerna, 1998.
- Podestá, José J. *Medio siglo de farándula: Memorias*. Ed. de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires, Galerna, 2003.
- Rama, Ángel. *Las mascararas democráticas del Modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.
- Rivero, Elizabeth. "Apropiación indebida: Florencio Sánchez y el dialogismo bajtiniano." *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 23 (2009), 599-610.
- Rivero, Mattias. Fronteras del texto didascálico en *La Tigra* de Florencio Sánchez. Manuscrito (trabajo de pasaje de curso). Montevideo, Universidad de la República, 2014.
- Rocca, Pablo. "Florencio Sánchez: textos, lenguaje, modernización". *Historia crítica de la literatura argentina, vol. 5: La crisis de las formas*. Ed. de Alfredo Rubione y Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé, 2006, 353-364. Ahora en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (web).
- Rojas, Santiago. "El criollo viejo en la trilogía rural de Florencio Sánchez: perspectivas de un oca-so". *Latin American Theatre Review*, 14.1 (1980), 5-13.
- Roxlo, Carlos. *Historia crítica de la literatura uruguaya*. Vol. 6. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1913.
- Sánchez, Florencio. *Barranca abajo*. Ed. de Rita Gnutzmann. Madrid, Cátedra, 1997.
- Schmidhuber, Guillermo. "El Modernismo hispanoamericano y el teatro: Una reflexión." *Revista Iberoamericana*, 55.146 (1989), 161-171.
- Taylor, Charles. "Foucault, la liberté, la vérité". Trad. Jacques Colson. *Michel Foucault. Lectures critiques*. Ed. de David Couzens. Bruselas, De Boeck - Wesmael, 1989, 85-120.
- Vidal, Daniel. *Florencio Sánchez y el anarquismo*. Montevideo, Biblioteca Nacional, 2010.
- . Prólogo. *Prosa urgente*, de Florencio Sánchez. Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 2011, vii-lvii.