

Letras Hispánicas

Florencio Sánchez

Barranca abajo

Edición de Rita Gnutzmann

SEGUNDA EDICIÓN

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

1.^a edición, 1997
2.^a edición, 2005

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaran públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 1997, 2005
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 26.270-2005
ISBN: 84-376-1535-6
Printed in Spain
Impreso y encuadernado en Huertas, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

Índice

INTRODUCCIÓN	9
1. Juventud, adolescencia y primeras tentativas de autor (1875-1902)	11
2. Hacia la fama (1903-1910)	20
3. La situación teatral en el Río de la Plata	27
4. Los dramas rurales de Sánchez	33
5. <i>Barranca abajo</i>	39
ESTA EDICIÓN	65
BIBLIOGRAFÍA	67
BARRANCA ABAJO	75
Acto primero	77
Acto segundo	103
Acto tercero	125



Florencio Sánchez.

1. JUVENTUD, ADOLESCENCIA Y PRIMERAS TENTATIVAS DE AUTOR (1875-1902)

Nace Florencio Antonio Sánchez el 17 de enero de 1875 en Montevideo, hijo de Olegario Sánchez y Jovita Musante, primogénito de trece hijos¹. A los veinticinco días sus padres se trasladan a Treinta y Tres, donde vive hasta los siete años y donde conoce los hábitos de la vida rural. En 1882 la familia se muda a Minas; ahí frecuenta la escuela primaria, «la única enseñanza metódica que recibió» (Cruz, 1966, 24), puesto que fracasa en el intento de proseguir sus estudios en el Colegio privado «San Francisco» de Montevideo. En 1890, gracias a un tío suyo, Florencio consigue el puesto de escribiente en la Junta Económico-Administrativa de Minas y, entre julio de 1891 y enero de 1892, colabora como periodista en el diario local, *La Voz del Pueblo*, firmando sus trabajos con el seudónimo «Jack», en alusión a «Jack the Ripper»². El periódico minense es de tendencia «blanca», es decir, conservadora y nacionalista, tal como lo era aún el joven Sánchez por tradición familiar. La mayoría de los artículos del joven Sán-

¹ Los críticos suelen mencionar doce hijos en total, pero recientemente, I. Rosso, apoyándose en una noticia del diario de Minas, *La Voz del Pueblo*, añade a las cuatro niñas y ocho varones otro, Elbio, muerto a los quince meses (Rosso, 1988, 107).

² Difieren los críticos en cuanto al seudónimo: algunos mantienen que sólo usaba el de «Jack», otros el compuesto «Jack the Ripper». En efecto, en sus artículos de 1891, en Minas, Florencio firmaba con «Jack (sin destripador)» (núms. 153-156, 159), «El mismo Jack» (núm. 158), «Jack» (núms. 162, 164, 165, 167 y 209, enero de 1892); como «Jack the Ripper» firmó sus colaboraciones de 1900 y 1901 en *El Sol y Caras y Caretas* de Buenos Aires, alterando con el de «Luciano Stein».

chez se titulaban «¡Crrik... crrik!» y ridiculizaban a los miembros de la Junta Económico-Administrativa que lo empleaba y a las instituciones públicas. Al acercarse las elecciones de 1892 el autor escribe en su último artículo:

todo ciudadano, sea vago, sea mayor, sea menor de edad o sea... difunto, asistirá a *deponer* su voto sin el más mínimo temor de ser burlado... Si se descubre a un ciudadano, fraude o falsificación de votos, no solo [*sic*] no se aplicará la multa o prisión sino que se le dará algún puesto público... ¡Viva el escándalo! ¡Viva el fraude!³

En marzo de 1892, Sánchez es destituido de su puesto en la Junta, presumiblemente por haberse descubierto la identidad del verdadero «destripador», aunque en las actas figura como razón la falta de competencia. Pero antes, aún tuvo tiempo Florencio para publicar un «drama jocoso-serio-mímico-cómico-burlesco» de «un prólogo, un acto y un epílogo», *Los soplados* («Los destituidos» o «sin-trabajo», *OC*, I, 84 y ss.) del que no llegó a publicar el anunciado epílogo. Es la primera oportunidad de demostrar su capacidad para crear diálogos rápidos y vivaces, en este caso llenos de ironía contra un injusto «Don Pedro el Cruel» que despide a un empleado inocente en vez de al fraudulento «Zorro». Fue en el mismo Minas donde, además, participó como actor en alguna representación teatral.

A mediados de 1892, el autor se traslada a Argentina y consigue un trabajo como supernumerario en la Oficina de Estadística y Antropometría de la recién fundada capital de la provincia de Buenos Aires, La Plata, trabajo que, entre sus cometidos, incluye tomar las huellas digitales a los delincuentes, lo que le facilita el contacto con el hampa urbano, sus tipos y su jerga, cuyo conocimiento aprovechará más tarde en su teatro sobre la miseria urbana. En la misma oficina, su compatriota, Antonio Masoni de Lis, le apoya y le aconseja en sus intentos literarios; a éste va dirigido el ensayo de Sán-

³ *Obras completas*, ed. por J. Lafforgue, 1968, I, 94 y s. Todas las citas de los textos de Sánchez están tomadas de esta edición (abreviada, *OC*), excepto cuando se trata del drama *Barranca abajo*.

chez «Un regalo... al natural». En realidad se trata de una especie de artículo de costumbres en el que monologa un cura glotón y rijoso; el texto iba acompañado de una carta a Masoni en la que su autor deseaba ver «¡al clericalismo caído, [revolcándose] impotente, furioso, entre sus babas, en el lodazal inmundo de sus vicios!»⁴. Al cerrarse la Oficina de Estadística en enero de 1894, Sánchez debe volver a Montevideo, donde se incorpora a la redacción de *El Siglo* y, poco después, a la de *La Razón*, dirigida por Carlos María Ramírez. Quienes lo conocieron entonces lo describen como un joven alto, desgarbado y encorvado, de rostro aindiado, cabello renegrido y lacio, el labio inferior grueso y caído, la mirada somnolienta por sus párpados hinchados y aguda la voz. Publica en ambos periódicos crónicas policiales, reportajes y breves cuentos, firmados, esta vez, con el seudónimo

⁴ *OC*, I, 142. La carta y el «ensayo» fueron publicados en la *Revista Popular* (18 de marzo de 1918) por Juan José de Soiza Reilly, quien ayudó a publicar a otro joven, Roberto Arlt, escritor no tan distinto de Sánchez en cuanto a personalidad (formación escolar deficiente, lector voraz y desordenado, anarquista y socialista humanitario), estilo y objetivos literarios (escritura relativamente espontánea y descuidada, denuncia de la burguesía y de la situación de los pobres). En efecto, en el capítulo «El poeta parroquial» de *El juguete rabioso* (descartado en la publicación definitiva), Arlt presenta a los dos jóvenes aspirantes a escritores como delegados del «centro Florencio Sánchez» (*Proa*, marzo, 1925). Pero el también dramaturgo Arlt expresó su gran admiración y fraternidad con más detalle en el aguafuerte «No era ese el sitio, no...», con motivo del emplazamiento de la estatua de Sánchez, esculpida por Riganelli, cerca de Parque Patricios en vez de Corrientes, calle de mucho bullicio donde se ubican la mayoría de los teatros y cines (lugar en el que se encuentra la estatua en la actualidad): «De sol a sol y de luna a luna escucharía el estrépito de los automóviles bacanes, el ruido de la multitud que entra y sale de los veinte cines y teatros de la calle; recibiría el saludo de los autores noveles que recién estrenan y que al pasar le dirían: —Chau hermano. Algún día te haremos compañía... Que si le quieren poner estatua, que... bueno, que lo ubi quen: pero en la calle Corrientes, en la calle más linda del mundo... a la sombra de los teatros, a la vista de las muchachas...» (R. Arlt, *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada, 1973, 83 y s.). Arlt dejó una imagen magistral del ambiente de la calle Corrientes en otra aguafuerte: «Vigilantes, canillitas, 'flocas', actrices, porteros de teatros, mensajeros, revendedores, secretarios de compañías, cómicos, poetas, ladrones, hombres de negocios innumerables, autores, vagabundos, críticos teatrales, damas del medio mundo; una humanidad única, cosmopolita y extraña se da la mano en este único desagadero...» («Corrientes, por la noche», *El Mundo*, 26 de marzo de 1929).

«Ovidio Paredes». Cambia el estilo de la crónica habitual al introducir diálogos entre los personajes, que constituyen escenas dramáticas en embrión. El resto de su tiempo lo pasa asistiendo a reuniones y tertulias en cafés como el «Polo Bamba», primer café literario y de la bohemia en Montevideo, de «promiscuidad fraterna» —según A. Zum Felde— en la que se mezclaban «marxistas, anarquistas, nietzscheanos, estetas» (1941, 218). Florencio acude, además, al cenáculo «La Torre de los Panoramas», así bautizado irónicamente por reunirse sus miembros en la buhardilla («con vistas») del poeta Julio Herrera y Reissig. Sánchez pertenece al nuevo «tipo del intelectual de café», característico de la «Generación del Novecientos», que agrupa a escritores sin formación académica, mientras que, hasta entonces, el intelectual había salido de las aulas universitarias.

A finales de 1896 estalla la «revolución» —hecho bastante frecuente por aquel entonces en Uruguay— del caudillo «blanco» Aparicio Saravia contra el gobierno «colorado» de Juan Idiarte Borda. A principios de 1897, Florencio pasa a engrosar el batallón «Patria» en apoyo de Saravia; interviene en las batallas de Arbolito y de Cerros Blancos (marzo y mayo de 1897). Edita un periódico de campaña, *El Combate*, donde critica tanto al gobierno (colorado) como a su superior inmediato, el Coronel Mena (blanco). El propio Florencio se ha encargado de plasmar su desencanto con el bipartidismo tradicional «colorado-blanco» en tres cartas tituladas *Cartas de un flojo*⁵. En la primera, «¡Orientales y basta!», arremete contra los bravucones de las revueltas y sus «patrióticas pedanterías» y les recomienda:

Sean ustedes menos guapos. Tengan más amor a la vida, que concluirán por no despreciar tanto la del prójimo. Sean menos localistas... Y no siendo guapos ni patriotas, dejarán

⁵ Las cartas, dirigidas a «Mi querido amigo», iban destinadas a Antonio Barchini, redactor de *El País* (Buenos Aires), donde se publicaron el 24 de septiembre, el 8 y 16 de octubre de 1900. Posteriormente su autor las leyó en el Centro Internacional de Montevideo (incluidas en *OC*, I, 174 y ss.). «Flojo» sería el hombre que se opone al culto y la práctica del caudillismo y la bravura.

de ser políticos. Serán entonces más humanos, más generosos (*OC*, I, 178).

En la segunda carta, el «flojo» esboza los rasgos del uruguayo tradicional:

Nacido de chulo y de charrúa, nos queda de la india madre un resto de sus rebeldías indómitas, su braveza, su instinto guerrero, su tenacidad y su resistencia, y del chulo que la fecundó la afición al fandango, los desplantes atrevidos, las dobleces, la fanfarronería, la verbosidad comadrera... (*OC*, I, 179 y s.).

La tercera carta, «Ídolos gauchos», esboza una semblanza del caudillo Saravia, sólo superada por la del «bárbaro» brasileño «Joao Francisco»; la nota sobre éste fue publicada en 1903 bajo el título «El caudillaje criminal en Sudamérica». Sánchez conoció a «Joao Francisco» (en realidad Francisco Pereira de Souza) tras la derrota de 1897 y su huida a Santa Anna do Livramento. Sin duda, el escritor exagera la nota de incultura y salvajismo del personaje, siguiendo las pautas del ensayo sarmientino, *Facundo. Civilización y barbarie* («atraso, incultura, salvajismos, bárbaro sanguinario» contra «progreso», *OC*, I, 186 y s.): describe a trescientos prisioneros sacados «uno por uno, a lazo, para desjarretarlos y degollarlos como reses» y cómo se divierte la «milicada»:

en desollar los cadáveres para trenzar con piel humana manecillas y presillas del apero [...] haciendo probar a sus compañeros más zonzos carne asada de los *dijuntos*, o describir una macabra disparada de caballos del campamento arrastrando los cadáveres que habían servido de estacas a la soldadesca para mantener la soga!⁶

⁶ *OC*, I, 197. Curiosamente, en 1898 Sánchez aún publica un artículo positivo sobre el caudillo Saravia en *El Teléfono*, hablando de él como «nuestro valeroso jefe militar» y «arriesgado caudillo», en contra de la idea general de que después de la rebelión abjuró en seguida del nacionalismo blanco y se convirtió en anarquista (cfr. W. Lockhart, 1985, 9). La mayoría de los críticos considera a Sánchez «un intelectual de izquierda [de] ideología anarquista», que dirige «un ataque violento al orden que desea mantener la oligarquía por

Después de la refriega, Sánchez vuelve a su labor periodística, trabajando para *La Razón* y *El Nacional* (dirigido entonces por Eduardo Acevedo Díaz, autor de *Ismael*). Frecuenta el Centro Internacional de Estudios Sociales, de tendencia anarquista, cuyo lema era «el individuo libre en la comunidad libre». Florencio participa activamente en las discusiones y en las representaciones teatrales que allí mismo se ofrecían tanto en castellano como en italiano. Devora los escritos de Bakunin, Kropotkin, Reclus y, tal vez, Gori y Malatesta⁷ y pronuncia conferencias en el Centro; para éste escribe sus dos primeras obras dramáticas en un acto, *¡Ladrones!* (más tarde *Canillita*) y *Puertas adentro*, que fueron representadas por un grupo del Centro en 1897; mientras que la primera fue premiada por la misma entidad, la segunda, en opinión del propio autor, no merecía ser incluida entre sus veinte obras mayores. Aunque se trate de un mero «scherzo», tiene interés por la denuncia de la clase acomodada: dos sirvientas, Luisa y Pepa, critican las hipocresías de sus respectivos patronos; mientras que la primera no se atreve a descubrir las relaciones adúlteras mediante el envío de las cartas secretas a los respectivos esposos engañados, Pepa reivindica el envío como «un acto revolucionario. Una lección, un castigo a la elástica moral de esas gentes bien» (*OC*, I, 226).

Durante tres meses, del 1 de junio al 20 de septiembre de 1898, Florencio Sánchez ejerce como director y redactor de *El Teléfono*, periódico que, en Mercedes (Uruguay), de-

teña» (cfr. N. Perera, 1983, 24, 33). Una teoría muy distinta ofrece D. Viñas: hacia 1900, Florencio Sánchez pasa del nacionalismo blanco, no al anarquismo, sino al liberalismo dominante, en dependencia económica «de la oligarquía liberal» (1975, 160). Apoya su afirmación en el hecho de que el dramaturgo colabora con *El País* del oligarca Pellegrini, pero olvida mencionar que al mismo tiempo publica en *El Sol* y *Protesta humana* (periódicos anarquistas) y *Caras y Caretas*, y mucho menos habla de las denuncias del despojo en *Baranca abajo*, ni de la explotación en *La pobre gente*, ni cita frases como la del marido en *Mano Santa*: «Impedir que se explote la ignorancia y la credulidad de la pobre gente es también socialismo», etc. Para Viñas, Sánchez resulta un «aliado entusiasta» y un «vocero» del liberalismo oligárquico, «un sometido más o menos domesticado» (*op. cit.*, 162).

⁷ Según declaró Catita Sánchez, el «Canastero» de *Marta Grumi* es la personificación de un viejo compañero de Malatesta.

fendía al Partido Nacional⁸. La mayoría de sus notas, firmadas con los seudónimos «Ovidio Paredes», «Miss Elliot», «Mochito» y «Bruno Pajares», están dedicadas al teatro y al nuevo arte, el cine. El 20 de septiembre Florencio renuncia a la dirección del periódico, aduciendo falta de salud, aunque es evidente que tuvo problemas con ciertos grupos del público del teatro Politeama, a los que había llamado «guarangueiros»; otra razón podría haber sido su escaso fervor «patriótico», ya que, simultáneamente, la Comisión Directiva del Partido Nacional le retiró el encargo, «deseando imprimir otra propaganda más activa» (W. Lockhart, 1985, 82).

A finales del 98, Sánchez es reclamado como redactor por Lisandro de la Torre (conocido político, líder del Partido Demócrata Progresista) para su periódico *La República* en Rosario (Argentina); éste lo recordaría más tarde como «un bohemio incapaz de someterse a ninguna disciplina de trabajo». El bohemio y anarquista Sánchez va a vivir durante algún tiempo a Buenos Aires, de donde vuelve por unos meses a Montevideo para reaparecer en Rosario en 1902, cuando *La República* ha cambiado de dueño, siendo su nuevo propietario un alemán enriquecido, Emilio Schiffner. Éste le encarga —en vez de la acostumbrada columna policial— una campaña contra un rival, el dueño del diario *El Municipio*, bajo el título «Desenvainen y metan. ¡Viva Freyre!» (en alusión a un personaje de la oposición; no recogida en *OC*). Pero los intereses del nuevo patrón y del joven, ascendido a director, no coinciden: Florencio asiste a reuniones obreras y discute cuestiones laborales. El vaso se colma cuando apoya una huelga del personal del periódico; la reacción de Schiffner es fulminante: lo despide sin trámites. La venganza del dramaturgo no tarda en llegar: funda con otros compañeros el diario *La Época* y escribe un sainete, *La gente honesta*, que debía estrenarse en el teatro Nuevo Politeama de Rosario el 26 de junio. Al parecer, Schiffner se enteró a tiempo del ridículo papel que la obrera le deparaba bajo el personaje del

⁸ Esta etapa fue ignorada por gran parte de los críticos; en 1985 W. Lockhart ofrece un estudio detallado sobre Sánchez en Mercedes que incluye el texto «La serenata».

gringo «Chifle» («cuerno») y consigue que se prohíba la representación. Sánchez protesta clamorosamente y es detenido por escándalo; pero antes consigue entregar a los «canillitas» una edición especial de *La Época* con la que hace llegar su obrita a los espectadores frustrados⁹. El sainete no se estrenará hasta 1907, transformado ahora bajo el título *Los curdas* («borrachos»), en el Teatro Apolo de Buenos Aires. Antes de abandonar Rosario definitivamente, Sánchez logra que la compañía española de Enrique Llovet estrene su obra primera *¡Ladrones!*, modificada y con el título *Canillita*¹⁰. El dramaturgo inaugura con ella una serie de cuadros sobre la miseria urbana, que se prolongará en «petipiezas» como *La pobre gente*, *El desalojo*, *La Tigra*, *Moneda falsa*, *Marta Gruni* y *Un buen negocio*. *Canillita*, ambientada en una de las míseras casas de inquilinos, los «conventillos», gira en torno a un joven vendedor de periódicos que agrede a su propio padre, un sinvergüenza que explota y maltrata a su mujer. El retrato logrado del personaje y de sus circunstancias conmovedoras conquistaron en seguida al público e hizo que desde entonces se conozca a los chavales vendedores de diarios bajo ese nombre.

Sánchez descansa durante un mes en el campo con su amigo Alejandro Maíz, antes de aparecer nuevamente en Buenos Aires. Ese ambiente rural le inspira su primera gran obra, *M'hijo el doctor*; también le proporciona el título para

otro de los tres dramas rurales, *La gringa*, puesto que bajo este nombre se conocía a la hija de Maíz¹¹. A fines de 1902 Sánchez, sin trabajo, vuelve a Buenos Aires, donde retoma su estilo de vida de otras estancias anteriores. En Corrientes, en el 922, se encontraba el antiguo «Café Brasil Santos Dumont», que pronto se convertiría en el famoso «Los Inmortales»; otro lugar concurrido era la cervecería «Aue's Keller». J. Cruz describe el ambiente porteño de entonces de la siguiente manera:

Y en Buenos Aires se sumergió con regocijo en la bohemia de literatos y revolucionarios incurables... Buenos Aires era el centro indiscutido del Río de la Plata, el más parecido a las ciudades de Europa y el ámbito ideal para los hábitos y los anhelos del dramaturgo. Lejos de su familia y aún soltero, Sánchez vivía prácticamente en la calle... Joaquín de Vedia, Roberto J. Payró, Luis Doello Jurado, Evaristo Carriego, Alberto Ghirardo, Carlos de Soussens, Diego Fernández Espiro y tantos otros, eran los personajes, con mayores y menores títulos, de aquella *bohème* bonaerense. El Aue's Keller o Los Inmortales eran algunos de los cafés que aquellos muchachos convertían en alegres palestras¹².

A los anteriores nombres hay que añadir los de otros, que se convertirán en buenos amigos del uruguayo: José Ingenieros, Antonio Monteavaro y el dramaturgo Roberto J. Payró, quien con Sánchez y Gregorio Laferrère forma el trío de dramaturgos más importantes de principios de siglo.

⁹ En realidad, en el centro de la comedia se encuentran las infidelidades de los jóvenes Adolfo y Ernesto y los celos de la novia de aquél y la esposa de éste, Luisa. Pero, en dos escenas, el ricachón «Chifle» recibe su carga de sátira por su lenguaje ridículo y sus amoríos con una prostituta. Existen indicios de que originalmente, hacia 1899, Sánchez escribió una obrita teatral, *Los curdas*, rechazada por el empresario del teatro Apolo en Buenos Aires. A raíz del enfrentamiento con Schiffner, en 1902, Sánchez saca el texto del cajón y lo adapta a la nueva situación y cambia el título por *La gente honesta*. Hacia 1907, al vender la obra a José Podestá, ésta recobra su título original (cfr. J. Imbert y, más reciente, Rosso, 1988, 65 y ss.).

¹⁰ El origen parecen ser dos escenas callejeras, «Pilletes» y «Canillita» (manuscrito en el INET, Buenos Aires), representadas por el Centro Internacional de Estudios Sociales de Montevideo en 1897. Escrito para una compañía zarzuelera, *Canillita* incluye otras canciones aparte de la de presentación del protagonista: el segundo cuadro se inicia con un coro de canillitas igual que el tercero, aunque en este caso sólo se marque con la palabra «Música» (OC, I, 267).

¹¹ De una carta a su mujer Catita se deduce que la hermana de ésta llevaba el mismo apodo (OC, I, 134).

¹² Cruz, 1966, 35. Sin embargo, en una carta de 1907 a su amigo Luis Scanzolo, Sánchez le da el consejo de no perderse en tertulias y cenáculos en Buenos Aires: «No se enrole, no se acople a camarillas, grupos, cenáculos o escuelas. Trabaje para usted y contra todos, pues no le quepa duda de que todos han de trabajar contra usted» (OC, I, 146). Si no se trata de una inspiración sombría del momento —en la misma carta admite que un médico le ha advertido de la posibilidad de «crepar» pronto— se debe revisar la imagen de un Florencio bohemio, buen chico, que escribe inspirado a vuelapluma en el barullo de los cafés. Tal vez él mismo se haya creado voluntariamente esa imagen del «célebre bohemio, el incrédulo, el despreocupado» (carta a Catita, 1901, OC, I, 136).

Sánchez escribe en aquella época en el semanario anarquista *El Sol*, dirigido por Alberto Ghirardo —en el que publica en septiembre y octubre de 1900 sus tres «Cartas de un flojo»— y en *Caras y Caretas*; colabora, asimismo, como cronista teatral en *El País*, periódico fundado por Carlos Pellegrini (presidente argentino en 1890-1892), quien le paga sus trabajos «a línea», puesto que a menudo el joven escritor brilla por su ausencia en la redacción. Es precisamente la precariedad económica uno de los tres elementos que constituyen el «mito Sánchez», siendo los otros su espontaneidad creadora y su militancia anarquista (W. Rela, 1967, I, LI). Con respecto a la primera, varios críticos han demostrado que el autor no ganaba poco como periodista y cobraba por sus obras de teatro por encima del precio corriente: por ejemplo, vendió *Barranca abajo* por 2.000 pesos, mientras que Enrique García Velloso, uno de los dramaturgos más representados en aquella época, sólo cobró 800 pesos por las nueve obras que había escrito hasta entonces (Imbert, 1954, 108, 114). El propio Sánchez reconoció en carta a un pariente:

Es cosa del diablo que no pueda nunca adquirir el sentido práctico de la vida. Creo que si me cayera la lotería del millón, a los quince días andaría galgüeando por un peso (OC, I, 147).

2. HACIA LA FAMA (1903-1910)

A finales de 1902, como ya quedó dicho, Sánchez vuelve a Buenos Aires y al año siguiente logra varios éxitos casi simultáneos: su amigo, el médico, psiquiatra y criminalista José Ingenieros, le pide un artículo para su revista *Archivo de Psiquiatría y Criminología* y le publica el estudio antes mencionado, «El caudillaje criminal en Sudamérica». El segundo y tercer éxito van de la mano el uno del otro: al volver a Buenos Aires los padres de su novia «Catita» le exigen o desistir de ver a su hija o legalizar la relación, por lo que Florencio se esfuerza y escribe en poco tiempo (se dice en seis noches) la obra dramática *M'hijo el doctor*, estrenada en Buenos Aires

el 13 de agosto de 1903, que se mantiene en cartel durante 28 representaciones, éxito inaudito en aquella época. Este éxito¹³, la subsiguiente fama y los correspondientes ingresos le permiten casarse con Catita doce días más tarde. Conoció a su novia, Catalina Raventos Oliden, hacia 1896 durante una de sus estancias porteñas: era entrerriana, de buena familia (su bisabuelo materno fue Gobernador Intendente de Buenos Aires), llegó con veintiún años al matrimonio; sobrevivió 45 años a su marido y no volvió a casarse. En medio de la inseguridad laboral y económica, Florencio sueña con un «porvenir amable y risueño» al lado de la que le hizo sentar cabeza:

me has inducido a abandonar para siempre la vida anormal que llevara; que me has hecho soñar con el reposo anhelado de un hogar. Y por la felicidad de nosotros dos, todo sacrificio me parecerá leve (OC, I, 138).

Con la estimable suma recibida por la venta de *Barranca abajo*, Sánchez comprará más tarde una casita en Banfield, en las afueras de Buenos Aires, donde vivirá la pareja con el hermano menor («el gurí») Alberto, quien con el tiempo será dramaturgo y sainetista como Florencio y casará con una hermana de Catita; viven con ellos, además, su prima Isabel, la calandria Kitita y la garza Juan(cito).

Continúa la vida normal para Sánchez después del éxito de *M'hijo el doctor* y su boda con Catita: trabaja como periodista para *La Opinión* y como secretario para *La Tribuna* y prepara colaboraciones ocasionales, por ejemplo para *El gladiador*, donde publica los dos diálogos titulados «Las veladas de la cocina» (OC, I, 120-128). Pero volvamos a 1904: el 4 de enero de ese año, la misma compañía de Jerónimo Podestá que ya estrenara *M'hijo el doctor* lleva a las tablas *Canillita* en el Teatro «Comedia» de Buenos Aires, con Blanca Podestá en el papel del protagonista. El 1 de agosto, la misma compañía

¹³ Sánchez, invitado a pronunciar una serie de conferencias sobre el teatro, toma como punto de renovación del teatro rioplatense su obra: «*M'hijo el doctor*... produjo una revolución. Su éxito estrepitoso se debe a la verdad y la sinceridad...» (OC, I, 172 y s.).

estrena su nueva obra en un acto, *Cédulas de San Juan*, recibida sin gran entusiasmo por parte del público. Una vez más se trata de un viejo texto remodelado: el relato «La serenata» (*El Teléfono* 7, 9, 11 de junio de 1898; en Lockhart, 1985, 14-23), en el que se observa el mismo núcleo de acción y los mismos personajes que forman el triángulo amoroso: Fortunato-Adela-Hilario. Si en «La serenata» el asesinato final parece originado por los celos excesivos del novio Fortunato, en *Cédulas* un nuevo personaje, David, desvela el carácter de coqueta de la novia Adela, preparando al espectador para el final sorprendente de una trama que parecía seguir las pautas de la comedia.

El mismo año 1904, el 1 de octubre, la Compañía de Angelina Pagano pone en escena la nueva obra en dos actos, *La pobre gente* y le estrenará igualmente *La gringa* el 21 de noviembre, ambas en el Teatro San Martín.

El año 1905 es de grandes éxitos entre estrenos y reposiciones: el mismo día —26 de abril— en que la Compañía de los Hermanos Podestá estrena *Barranca abajo*, otro Podestá, Jerónimo, repone *M'hijo el doctor* en el Teatro «Comedia» y el 9 de junio se representa por primera vez *Mano Santa*, sainete en un acto, escrito con toda probabilidad por apremios económicos. Tras este ejercicio menor, el 6 de octubre se estrena la comedia en tres actos *En familia*, a menudo mencionada en el canon de las obras principales de Sánchez, junto a *Barranca abajo* y *La gringa* (Lafforgue, 1967, 38) o *Los muertos*, como alternativa a la última¹⁴.

En 1906 el dramaturgo retoma el tema de la miseria, esta vez la de la clase obrera, en *El desalojo*, llevada a la escena el 18 de julio, mientras que *El pasado* inaugura otro tipo de teatro, basado en una «tesis», junto con *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud*, ambas de 1907. Los restantes estrenos para 1907 abarcan tres sainetes, dos de ellos, *La Tigra* y *Moneda falsa*,

¹⁴ Los promotores del monumento a Sánchez, hoy día en el Parque Rodó en Montevideo, consideraron las siguientes como sus obras mayores, cuyos títulos esculpieron en una placa del monumento: *M'hijo el doctor*, *La gringa*, *Barranca abajo*, *En familia*, *Los muertos*, *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud*. Es llamativo que no se incluya ninguna «petipieza» de gran éxito entre el público.

ambientados entre el hampa, y una zarzuela perdida (igual que *El conventillo* de 1906), *El cacique Pichuleo*. La fiebre creativa decae en los dos últimos años: en 1908 y 1909 únicamente se estrenan el sainete *Marta Gruni*, de nuevo ubicado en un conventillo, y *Un buen negocio*, obra en la que el autor vuelve sobre una problemática desarrollada en *La pobre gente*.

Resumiendo, se puede decir que Sánchez escribió y vio representadas sus mayores obras en sólo seis años¹⁵, los que van de 1903 a 1909, dejando a su muerte los esbozos para otras tres: *La plebe* (drama en 4 actos), *El derecho a la tristeza* (drama en 3 actos) y la comedia *La viudita*. Sánchez, con las anteriores obras, se convierte en el autor más seguro de las temporadas teatrales y en 1908 la revista porteña *Nosotros* le rinde un homenaje, incluyendo el texto completo de *Nuestros hijos*; colaboran en él los críticos más conocidos en aquel momento: Mariano y Joaquín de Vedia, Roberto F. Giusti, Carlos Octavio Bunge, Arturo Giménez Pastor, Samuel Blixen...

Durante todos estos años continúa escribiendo para los periódicos mencionados, a lo que se debe añadir colaboraciones en *La Protesta Humana*, periódico anarquista; tampoco falta a las reuniones sindicales y, el 1 de mayo de 1909, participará en la manifestación obrera que será disuelta por la policía (al mando del célebre Coronel Ramón Falcón) con un saldo de cinco muertos y varios heridos.

Hacia mucho tiempo —por lo menos desde 1903, cuando el famoso actor y director del «Théâtre Libre», André Antoine, dijera en una gira en Buenos Aires que *M'hijo el doctor* parecía escrito para su compañía— que Sánchez abrazaba la idea de marcharse a buscar el éxito en escenarios europeos y encontrar nuevos temas, creyendo haber agotado los ambientes y costumbres rioplatenses. Por la eterna falta de dinero está pendiente de conseguir algún encargo oficial del gobierno uruguayo¹⁶; debe esperar hasta septiembre de 1909,

¹⁵ Teniendo en cuenta que los dos últimos años sólo produjo dos obras que no pertenecen a su canon mayor, se puede reducir el periodo de fecundidad incluso a los años 1903 a 1907.

¹⁶ Cfr. la carta a su primo Joaquín Sánchez Carballo en la que lamenta su «jetta bárbara» en sus desastrosos intentos de empresario (OC, I, 148).

cuando es nombrado «comisionado oficial para informar sobre la concurrencia de la República a la Exposición Artística de Roma» y se embarca, lleno de confianza, el 25 del mismo mes «para vencer» en el viejo continente.

Después de un viaje tedioso desembarca el 13 de octubre en Génova; agotado y con malas noticias escribe siete días más tarde a un amigo:

La gran desgracia nacional: estoy enfermo... una bronquitis con serias proyecciones sobre el pulmón izquierdo... La gran flauta que tengo *jetta*. Estoy desconsolado y con ganas de dejarme morir... ¡Este viaje a la celebridad que me puede resultar un viaje a la tuberculosis! (OC, I, 153).

Su pesimismo estaba justificado: le quedaba poco más de un año de vida. Según lo estipulado con el gobierno debía fijar su residencia en Roma, pero a Sánchez le disgusta la Roma «eterna» y vetusta y prefiere —contra la voluntad del embajador uruguayo, el escritor Acevedo Díaz— vivir en Milán, centro de atracción en primer lugar para músicos y cantantes como su amigo rosarino Santiago Devic, pero también para gente de teatro. Frecuenta las cafeterías de la «Galería del Duomo», donde se cita con otros latinoamericanos, entre ellos el ex-presidente José Batlle y Ordóñez. A principios de diciembre vive en Génova la ilusión de interesar en su obra al gran actor Zacconi; éste, sin embargo, dice no recordarlo ni haber recibido obra alguna del uruguayo¹⁷. Tres semanas después vuelve de la Riviera a Génova, llamado por otro actor célebre, Giovanni Grasso, quien le consigue un contrato para representar *Los muertos* y la posible publicación de aquellas obras «que resulten adaptables a estos escenarios». Es comprensible el entusiasmo del uruguayo, ya que el empresario de Grasso, Marazzi, era concesionario de obras de los «veristas» Capuana y Verga, del alemán Sudermann etc. A pesar de su estado físico, Sánchez hace planes eufóricos: «inmediatamente tender mis redes a España, y de allí, a París» (OC, I, 155 y s.). Incluso puede olvidarse de sus apre-

¹⁷ Cfr. la carta disgustada de Sánchez al actor (OC, I, 161 y s.).

mios monetarios durante quince días gracias a los tres mil francos recibidos por *Los muertos*, que derrocha por entero en un viaje a Niza:

He sido un poco Morgan y un poco apache, un momento artista y un momento ruidoso 'rasta' porteño, tan pronto Don Juan como Rodolfo... he experimentado, en suma, la emoción jamás superada de sentir arrastrada mi alma virgen y simple por el torrente del alma caótica de esta cosmópolis única... Si bien valía París una misa, mucho más vale un poco de emoción a quien, como yo, nunca había podido experimentar la 'joie de vivre' (OC, I, 158 y ss.).

Después, otra vez la penuria y cartas desesperadas al secretario de la Embajada uruguayo y al tío Teófilo: «Vende mis obras vendibles; véndeme a mí, busca en la tierra o en el cielo. Es necesario que me hagas un giro de 1.500 francos inmediatamente» (OC, I, 163). Esta vez es grave: los médicos le han recetado un mes de reposo absoluto en un sanatorio de Suiza. El 1 de noviembre, tras un largo viacrucis de hotel en hotel, Sánchez y su amigo Devic salen de Génova para Suiza vía Milán. En esta ciudad deben abandonar el viaje, puesto que el enfermo no resiste más. Mal augurio, el día de difuntos lo ingresan en el hospital Fate Bene Fratelli, ya que ningún hotel aceptaría a un enfermo contagioso. Muere en la madrugada del 7 de noviembre de 1910, y es enterrado en el cementerio Mussocco de Milán¹⁸. A mediados de 1920 sus restos son exhumados y llegan a Montevideo el 21 de enero de 1921 para ser reenterrados en el Panteón Nacional del Cementerio Central.

Antes de pasar al capítulo siguiente, recordemos aquí sus obras y estrenos:

- 1897 *Puertas adentro* (scherzo en un acto), fecha exacta desconocida, Centro Internacional de Estudios Sociales (Montevideo).
- 1902 *La gente honesta* (sainete en un acto). No se estrenó.

¹⁸ Wilfredo Jiménez escribió un drama acerca de la muerte del dramaturgo, *Pasión de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Losange, 1955.

- 1902 *Canillita* (sainete en un acto), 2 de octubre, Compañía de Zarzuelas de Enrique Llovet. Teatro Nuevo Politeama (Rosario).
- 1903 *M'hijo el doctor* (comedia en tres actos), 13 de agosto, Compañía de Jerónimo Podestá. Teatro de la Comedia (Buenos Aires).
- 1904 *Cédulas de San Juan* (comedia en un acto), 1 de agosto, Compañía de Jerónimo Podestá. Teatro de la Comedia (Buenos Aires).
- 1904 *La pobre gente* (comedia en dos actos), 1 de octubre, Compañía de Angelina Pagano. Teatro San Martín (Buenos Aires).
- 1904 *La gringa* (drama en cuatro actos), 21 de noviembre, Compañía de Angelina Pagano. Teatro San Martín (Buenos Aires).
- 1905 *Barranca abajo* (drama en tres actos), 26 de abril, Compañía de los Hermanos Podestá. Teatro Apolo (Buenos Aires).
- 1905 *Mano Santa* (sainete en un acto), 9 de junio, Compañía de José J. Podestá. Teatro Apolo (Buenos Aires).
- 1905 *En familia* (comedia en tres actos), 6 de octubre, Compañía de los Hermanos Podestá. Teatro Apolo (Buenos Aires).
- 1905 *Los muertos* (drama en tres actos), 23 de octubre, Compañía de los Hermanos Podestá. Teatro Apolo (Buenos Aires).
- 1906 *El conventillo* (zarzuela en un acto, con música de Francisco Payá), 22 de junio, Compañía Española de Eliseo Sanjuán y Carlos Salvany. Teatro Marconi (Buenos Aires).
- 1906 *El desalojo* (sainete en un acto), 18 de julio, Compañía de los Hermanos Podestá. Teatro Apolo (Buenos Aires).
- 1906 *El pasado* (comedia en tres actos), 22 de octubre, Compañía Serrador-Mari. Teatro Argentino (Buenos Aires).
- 1907 *Los curdas* (sainete en un acto), 2 de enero, Compañía de José J. Podestá. Teatro Apolo (Buenos Aires).
- 1907 *La Tigra* (sainete en un acto), 2 de enero, Compañía de Pablo Podestá. Teatro Argentino (Buenos Aires).

- 1907 *Moneda falsa* (sainete en un acto), 8 de enero, Compañía de Jerónimo Podestá. Teatro Nacional (Buenos Aires).
- 1907 *El cacique Pichuleo* (zarzuela en un acto), 9 de enero, Compañía de Pablo Podestá. Teatro Argentino (Buenos Aires).
- 1907 *Nuestros hijos* (comedia en tres actos), 2 de mayo, Compañía de Jerónimo Podestá. Teatro Nacional (Buenos Aires).
- 1907 *Los derechos de la salud* (comedia en tres actos), 4 de diciembre, Compañía de José Tallaví. Teatro Solís (Montevideo).
- 1908 *Marta Gruni* (sainete en un acto), 7 de julio, Compañía de Zarzuelas de Arsenio Perdiguero. Teatro Politeama (Montevideo).
- 1909 *Un buen negocio* (comedia en dos actos), 17 de mayo, con el título «Un mal negocio»; Compañía del Teatro Cibils (Montevideo, con música de Dante Aragna); 17 de mayo, Compañía de Pablo Podestá. Teatro Apolo (Buenos Aires, sin música).

3. LA SITUACIÓN TEATRAL EN EL RÍO DE LA PLATA

Para comprender la obra de Sánchez es necesario situarla en el contexto teatral rioplatense¹⁹; sin embargo, por razones obvias, esta parte quedará limitada a las tres últimas décadas del siglo, lo que nos permite ceñirnos a la época de la producción del propio Sánchez. Con respecto al teatro uruguayo, el crítico Zum Felde afirma que «Hasta la aparición de Florencio Sánchez en 1903, el teatro nacional no presenta

¹⁹ Aunque el dramaturgo fue uruguayo, representó la mayor parte de su teatro en Argentina. No era su caso una excepción: el elenco de los Podestá («gringos» uruguayos) actuaba alternando Montevideo y Buenos Aires (y el interior), igual que las compañías extranjeras, aunque por su mayor poder económico, Buenos Aires resultaba más atractiva. Si se amplía el contexto cultural se observa el mismo intercambio entre las dos orillas: es el caso de los cuentistas Quiroga y, en nuestros días, Juan Carlos Onetti; lo mismo vale para los críticos literarios Pérez Petit, J. de Vedia y J. P. Echagüe.

una obra de categoría». En efecto, la mayor parte del repertorio era extranjero, como eran extranjeros los elencos que lo representaban, tratándose predominantemente de compañías españolas, francesas e italianas. Pasaron por Buenos Aires, por ejemplo, la della Guardia, Caimmi, Mariani y di Lorenzo, además de Zacconi y Grasso por parte italiana y la Réjane y el «Théâtre Libre» de Antoine, por parte francesa, sin mencionar a las divas Sarah Bernhardt y la Duse. Por aquel entonces, en Montevideo, sólo existían dos teatros de importancia, el Solís y el Cibils. En el programa de las compañías extranjeras solían alternar las últimas obras de tipo romántico (aún se representaba *La dama de las camelias*) con las del nuevo cuño realista-naturalista (o «verista» para los italianos) de autores como Ibsen, Sudermann, Hauptmann; Rovetta, Bracco, Giacosa; Becque y Brieux, sin olvidar la *Thérèse Raquin* de Zola.

Pero la vida teatral no se limitaba a la corriente culta, sino que existía otra popular, uniéndose ambas a finales del siglo. No mencionaré aquí la corriente del sainete y la zarzuela, recién importada y derivada directamente del «género chico» español, puesto que el drama objeto de esta edición no tiene nada en común con ese género. Por el contrario, *Barranca abajo* tiene antecedentes directos en el drama gauchesco que arranca en 1872 con *Solané* del entrerriano Francisco Fernández, quien, bajo la influencia de los folletines de Eduardo Gutiérrez, describe al típico gaucho injustamente perseguido por los que deberían ejercer la justicia. La acción transcurre a finales de 1871 en la provincia de Buenos Aires, es decir, se trata de un drama «contemporáneo», al parecer, sobre un personaje real que decide tomarse la justicia por su mano.

Un grave problema constituía la falta de elencos propios en ambas orillas del Río de la Plata; llegó a suplir esta laguna sobre todo una familia de circenses, los Podestá. Los tres hermanos, José, Juan y Pablo eran acróbatas, y el primero, además payaso, pronto aplaudido como «Pepino 88», que acompañaba sus gracias a la guitarra. A sugerencia del empresario del Politeama Humberto Primo, los Hermanos Carlo, otros circenses, prepararon en 1874 la adaptación mímica (y sobre todo hípica) de la novela folletinesca *Juan Moreira* (noviembre



Caricatura de Florencio Sánchez por Sixto.

de 1879 a enero de 1880) de Eduardo Gutiérrez, quien les obligó a aceptar como actor a José J. Podestá en el papel del protagonista²⁰. Fue una representación totalmente muda, excepto el «gato con relaciones» y una canción de Moreira durante una fiesta campestre. En 1886 los Podestá-Scotti volvieron a montar el espectáculo y uno de los espectadores sugirió que la pantomima se transformara en teatro hablado, lo que se hizo el 10 de abril de 1886 en Chivilcoy (provincia de Buenos Aires). El éxito fue tal que la obra conoció más de cuarenta representaciones en 1889 en Montevideo y otras tantas en diciembre de 1890 en Buenos Aires. Es verdad que el drama adolecía de cierto primitivismo y de un exceso de violencia, o, como dice el propio Sánchez en una conferencia sobre «El Teatro Nacional», tratábase de un «teatro de la fechoría y el crimen, como idea, y el mal gusto, como forma». Pero él mismo reconoce que de las «desnaturalizaciones» de *Martín Fierro* y *Santos Vega*, reducidos a «fárragos de insulseces y groserías», surgieron «algunas caracterizaciones originales como la del viejo criollo dicharachero y socarrón» (OC, I, 171). El propio Sánchez recuerda de su adolescencia a algunos autores como Elías Regules, Orosmán Moratorio y Martiniano Leguizamón, que superaron el primitivo drama gauchesco. Específicamente el último llevó con *Calandria* «un poco de verdad y de poesía al teatro gaucho» (ídem.).

Calandria es una comedia de «costumbres campestres», en la que el protagonista, el «gaucho matrero» se integra definitivamente en la sociedad como capataz. En un gesto simbólico tira su daga, «fiel compañera de tantas aventuras», y rechaza su apodo *Calandria* para quedarse con su nombre propio, Servando. Termina afirmando: «ha nacido, amigazos, ¡El criollo trabajador!...», fin que su «Flor del Pago», Lucía, se ha propuesto desde el principio. Leguizamón insistió, en contra

²⁰ Al día siguiente, el periódico *Sud-América* (de tendencia elitista) reseñó el evento: «Se veía a nuestra policía de campaña, con su poncho forrado de bayeta roja y su kepí descolorido, a los payadores con sus guitarras adornadas de cintas azules y blancas... El público al terminar la pantomima aplaudió frenéticamente a Juan Moreira con motivo de su última pelea con la autoridad, en la cual Podestá se mostró rápido, ágil, valiente y sereno» (3 de julio de 1884, en Rela, 1967, I, XLIV).

de sus críticos, en la intencionalidad del drama: terminar con «las costumbres sanguinarias que suprimieron a tiros al gaucho en vez de civilizarlo», ideal ya preparado por Hernández en el final de su *Martín Fierro*. Para conseguir este desenlace, Leguizamón intensifica los elementos sentimentales que sustituyen a los anteriores de valor y violencia. De esta forma acerca al protagonista antes al antihéroe de la picaresca que a Moreira. Fueron los Podestá los encargados de estrenar la obra en mayo de 1896 en el Teatro Victoria de Buenos Aires²¹.

Otros hitos en el drama criollo lo constituyen *La piedra de escándalo* de Martín Coronado y *¡Al campo!* de Nicolás Granada, ambos de 1902. El primero, a pesar de las resonancias calderonianas en los conceptos de honor y honra y cierto melodramatismo y efectismo romántico, crea un carácter memorable, el colono gringo Lorenzo, con quien, en compañía del ganadero criollo, queda representado cabalmente el ámbito rural. Por primera vez el chiripá del gaucho deja paso a la bombacha del paisano, conforme al cambio en la realidad social. *¡Al campo!* es una comedia costumbrista,

²¹ A principios de 1901, los Hermanos Podestá se despidieron con la misma obra, separándose a continuación: Jerónimo actuaría después con sus hijos José Fermín, Arturo, María, Ana y Blanca en el Teatro Libertad, más tarde en el Rivadavia y, definitivamente, en La Comedia, donde estrenaría *M'hijo el doctor* en 1903. José J. Podestá, director de la compañía hasta su ruptura, iría con los demás hermanos, Juan, Antonio y Pablo, al Teatro Apolo; en septiembre de este año, el también dramaturgo Ezequiel Soria asume la dirección artística de esta compañía y la lleva a grandes éxitos en los años siguientes: estrenarán *Canción trágica* de Payró, *La piedra de escándalo* de Coronado y *¡Al campo!* de Granada. Será esta compañía la que estrene *Barranca abajo* el 26 de abril de 1905. A finales de 1906, Pablo Podestá se separa de sus hermanos para formar su propia compañía. Sánchez describe a los Podestá de esta manera: «...sobrevino una familia de saltimbanquis, esa ilustre familia de los Podestases, la misma que en esta fecha se ha construido ya los cimientos del monumento que ha de levantarle la gratitud artística de nuestros descendientes. Forzudos atletas unos, vertiginosos trapevistas sus hermanos, blondinas insuperables las niñas de pollera de tul y rostros precisamente tristes y pintarrajeados; desconyuntados pulposos y fríos hombres boas, clowns de risa dolorosa y de precario ingenio, ecúyeres y malabaristas, el eterno, el gigantesco trashumante clar [sic] de infelices 'struggle for lifes' [sic] que todos hemos visto, admirado y compadecido» (OC, I, 169 y s.).

ideológicamente la continuación de *Calandria*, aquel «gaucho matrero» que se convirtió en «criollo trabajador». Granada le confiere el éxito económico y lo transforma en el estanciero don Indalecio; el enfrentamiento ya no es entre gaucho y policía (justicia), sino entre el campo y la ciudad. Don Indalecio debe salvar a su mujer y a su hija de dos estafadores de la ciudad; como consecuencia de sendos fraudes, la primera habría perdido la hacienda y la segunda se vería obligada a contraer matrimonio con un perdulario. La solución, impuesta por don Indalecio, es la huida de la ciudad y la vuelta «al campo», es decir, a la pureza y la salud moral y física (y de paso a un novio campesino honrado para la hija). En fin, quedaron atrás los gauchos «libres» y violentos y con ellos el circo con su doble escenario —picadero y prosenio—, caballos en escena, galopes, rodeos y persecuciones, igual que las grandes masas de actores en fiestas populares, etc.

En resumen, las anteriores obras formaban la base más seria de la dramática «autóctona» sobre la que el teatro rioplatense se apoyaría, aparte de sobre el teatro culto (equivalente a europeo), en su «época de oro» (1902-1910), época marcada por tres nombres sobresalientes: Florencio Sánchez, Roberto J. Payró y Gregorio de Laferrère. Entre esas dos fechas, 1902 a 1910, no sólo transcurre la carrera de Sánchez como dramaturgo desde su comienzo con *Canillita* a su fin (en concreto, su muerte), sino que también se estrenan las obras más importantes de comienzos de siglo: en 1902 la Compañía Podestá representa el primer trabajo teatral de Payró, *Canción Trágica*, que desarrolla la dicotomía sarmientina de «civilización y barbarie»; en 1904 el mismo autor lleva a las tablas *Sobre las ruinas*, comedia que anticipa *La gringa* de Sánchez y, al año siguiente, estrena *Marcos Severi*, que introduce el teatro de ideas en la Argentina, al decir de J. P. Echagüe. A su vez, Laferrère se inicia en el mundo del drama con *Ijettatore!* en 1904 y al año siguiente muestra su talento cómico en *Locos de verano*, burlándose de una típica familia acomodada del país. En 1906 sube a las tablas *Bajo la garra*, y en 1908 se estrena en el Teatro Moderno su mejor obra, *Las de Barranco*, acerca de las pretensiones de una familia de clase media

venida a menos. Se trata, como dice Ordaz acertadamente, de «una obra con auténtica trascendencia humana».

No olvidemos que gran parte del éxito de las obras mencionadas y el hecho de que el teatro rioplatense llegara a su cenit se debió a los elencos que se formaron entonces, los de la familia Podestá en primer lugar. Fueron ellos quienes estrenaron las tres obras citadas de Payró, igual que las de Laferrère, excepto *Las de Barranco*, estrenada por el elenco del Conservatorio Lavardén, creado por el propio dramaturgo. Puede consultarse la lista de estrenos de Sánchez (véase apartado 2) para comprobar que los mismos Podestá representaron igualmente sus obras más importantes.

4. LOS DRAMAS RURALES DE SÁNCHEZ

Puesto que las obras ambientadas en la ciudad son prescindibles para el análisis del drama que aquí se edita, limitaré el estudio del teatro de Sánchez a la trilogía rural, *M'hijo el doctor*, *La gringa* y *Barranca abajo*, aunque, por su ubicación, se podría incluir igualmente *Cédulas de San Juan* (véase apartado 2 de esta introducción) pero su tema nada tiene que ver con las obras anteriores. Como ya se ha visto en el capítulo anterior, no es nuevo el teatro ambientado en el medio rural y gauchesco: comenzando con *Solané*²² y pasando por el *Juan Moreira* de los Podestá, que tuvo una larga repercusión en el gaucho «avieso, y asesino y ladrón» —como lo describe el propio Sánchez (*OC*, I, 171)— del tipo de Juan Cuello, Juan Soldao, Hormiga Negra etc., dramas más tarde superados por *Calandria* y *Al campo*. Es obvio que la trilogía *M'hijo el doctor*, *La gringa* y *Barranca abajo* arraiga en una tradición de al menos tres décadas; sin embargo, Sánchez ha sabido introducir nuevos elementos y darle nuevos giros. Aunque en *Juan*

²² Podrían mencionarse, además, dos sainetes de fines del siglo XVIII y principios del XIX, *El amor de la estanciera*, de autor anónimo, y *Las bodas de Chivico y Pancha*, de un tal Collao, ambos ubicados en el campo, con personajes y lenguaje criollos típicos; el primero, incluso, anticipa la figura del «gringo» Cocoliche, en este caso en el portugués Figueiras.

Moreira (y *Martín Fierro*) ya está presente el «gringo», en Sánchez el tema cobra la dimensión de un auténtico choque; el sentimiento de arraigo en la tierra es importante en *Martín Fierro*, pero llega a lo trágico en la figura de Cantalicio; al final de aquél se alude al tema de la modernización e integración, pero es en *M'hijo el doctor* donde se enfrentan dos actitudes casi irreconciliables: la tradición y la modernidad o, como rezaba su primer título, el choque entre «dos conciencias».

En *M'hijo el doctor* (13 de agosto de 1903) se enfrentan dos concepciones de la vida, respresentadas por el padre Don Olegario (nombre del padre del propio Sánchez) y su hijo Julio, quien antes de ir a la ciudad usaba su primer nombre, «Robustiano». El enfrentamiento generacional no era nada nuevo en la literatura desde que Turguénev lo introdujera con *Padres e hijos* (1862)²³, novela con la que el drama del uruguayo comparte varios aspectos, aunque en el autor ruso son dos los hijos «nihilistas»: Arkadij, que a causa del amor vuelve al lado de los «padres», y Bazarov, que muere solitario, sin ceder ni un ápice en sus ideas «nihilistas», léase «revolucionarias».

La comedia se ubica, según las acotaciones, en «una estancia» en Uruguay (actos I y III) y en Montevideo (acto II), a principios de siglo. El padre, don Olegario, es un estanciero que vive apegado a las tradiciones y a la ética antigua, según la cual es recomendable el uso del látigo para el castigo del propio hijo. Pero no es el único en acatar ese rígido código; también la burguesía urbana se identifica con los mismos valores, como prueba el hecho de que Julio es rechazado por su pretendida Sara y su burguesa familia montevideana cuando descubren la relación que ha tenido con Jesusa, ahijada de don Olegario, por lo que le consideran «un seductor de la peor especie». La mentalidad anticuada de una de las partes es subrayada por el aspecto de la estancia: «colonial, corroído por el tiempo»²⁴. En la propia familia, don Olegario exige

²³ Por la misma temática se suelen mencionar también otros modelos para el drama: *Blanchette* de Brieux, *Casa paterna* de Sudermann y *Las dos conciencias* de Rovetta.

²⁴ En la estancia sólo se habla de ganado y no de agricultura, lo cual hace sospechar que don Olegario no ha sabido adaptarse a nuevas formas de producción.

el respeto de la generación más joven; es igual de estricto con los asuntos económicos que con los deberes del hombre para con la mujer²⁵. Para Julio, joven estudiante de medicina en la capital, todo son convencionalismos y, por lo tanto, caducos y rechazables: el sistema patriarcal que domina en su casa, la rigidez económica, los prejuicios sociales que obligan a un joven a contraer matrimonio con una muchacha a la que dejó embarazada y a la que ya no ama...

El conflicto se expresa simultáneamente en varios niveles: en el espacial como oposición entre campo y ciudad (ignorancia y cultura, aunque no «civilización y barbarie»), el cronológico como lucha entre dos generaciones y el psicosocial como el enfrentamiento entre dos mentalidades: una aferrada al pasado, otra, moderna (revolucionario-nihilista en el sentido de Turguénev) que pretende destruir todos los convencionalismos que impiden la libertad del individuo. Es cierto que los ideales del joven Julio son poco claros, incluso románticos: subordinar su vida al afecto y al amor, pero siempre en libertad, sin reconocer ulteriores responsabilidades, basado en la igualdad y sin sometimiento a ninguna autoridad. No resulta difícil relacionar las nuevas ideas, todavía vagas, con la situación de su país natal: ese año llegó a la presidencia Batlle y Ordóñez²⁶, el gran estadista y reformador que introdujo el voto secreto y la representación proporcional, aprobó nuevas leyes laborales y sindicales, etc. La actitud de Julio, aunque sin llegar a definirse de forma clara, parece participar de la efervescencia renovadora que se respiraba durante la campaña electoral y el primer gobierno de Batlle.

En *M'hijo el doctor*, igual que en *La gringa*, el conflicto se soluciona de forma romántica: la mujer, Jesusa o Victoria, es la mediadora que supera el binomio por su amor. Termina la obra con la exaltada exclamación: «¡Oh!... ¡La vida!... ¡La

²⁵ La comparación de don Olegario con el sentido de rectitud y honradez de Pedro Crespo, el *Alcalde de Zalamea*, me parece adecuada (Richardson, 1933, 185).

²⁶ Fue presidente de 1903 a 1907 y de 1911 a 1915. Sánchez lo conoció personalmente en Milán; dijo sentirse «realmente entusiasmado. Creo que hará una gran presidencia»; a su vez, Batlle le propuso que entrara en su próximo gobierno (OC, I, 163).

vida!...», anticipo de otro entusiasta juvenil, Silvio: «Vida... vos sos linda. Vida» (R. Arlt, *El juguete rabioso*).

Aunque, en general, la crítica fue muy favorable con la obra, el personaje de Julio fue discutido acaloradamente, casi siempre con tintes negativos²⁷: se le veía como un libertino, truhán, «fullero y Don Juan», en fin, un tipo «falso» como mostraba —según algunos críticos— la inversión de sus nombres. El título de la comedia, en realidad impuesto por el crítico Joaquín de Vedia, parecía burlarse de la ostentación y titulomanía del protagonista (o de toda una clase, con «chapas de doctor» en la puerta, cfr. el aguafuerte «Persianas metálicas y chapas de doctor» de Arlt, dirigida contra la burguesía). La actuación de Arturo Podestá agravaba aún más ciertas contradicciones en el personaje de Julio y resaltaba la parte retórica de sus diálogos.

La gringa, estrenada al año siguiente (21 de noviembre de 1904), única obra en cuatro actos, retoma el ambiente rural y el enfrentamiento entre dos actitudes, en este caso representadas por dos etnias: una «criolla» (nativa) y otra «gringa» (extranjera, equivalente a italiana), que viene a colonizar, hecho que ha inducido a Ricardo Rojas a calificar el drama como «poema de la invasión del extranjero sobre la tierra del gaucho». Sin embargo, no olvidemos que bajo esta oposición, al parecer étnica, se esconde nuevamente la de «tradicción contra modernización».

Según el censo de 1869 la población total de Argentina era de aproximadamente 1.737.000 habitantes, de los cuales el 24% vivía en la provincia de Buenos Aires y en la capital. En 1895 las cifras se elevaban a 3.955.000 y un 36% respectivamente, subiendo el porcentaje de extranjeros del 14% al 24% en la misma época. Como es sabido, desde las *Bases de Alberdi*, anteproyecto de la Constitución Argentina de 1853, la obsesión de los gobiernos del siglo XIX fue

²⁷ Como ya se ha mencionado, Viñas analiza únicamente esta obra teatral para denunciar a Sánchez como liberal, sometido a la ideología oligárquica. Con respecto a Julio, habla de «incoherencia y convencionalismos», de «moral abstracta» y de «endebles de sus razonamientos toscamente empíricos que lo hacen pasar por cínico u oportunista cuando pretende ser revolucionario o sublime y ejemplar» (1975, 146).

demográfica: «gobernar es poblar», aunque la realidad, no les deparó los tan ansiados inmigrantes «civilizadores» de la Europa septentrional, sino sobre todo, los de la meridional. En principio, los inmigrantes debían destinarse a la agricultura y, en el futuro, a la industria; en realidad, la mayor parte de las tierras ya tenían dueños (sobre todo desde la «Campaña del Desierto» del General Roca en 1879 y la reducción-extermínio de los indígenas), por lo que los inmigrantes sólo podían asentarse en el campo como arrendatarios o peones o debían establecerse en la ciudad, casi siempre Buenos Aires, donde vivían en los «conventillos». Por otro lado, en la década del 80, el campo se renovaba; aunque la ganadería seguía siendo la primera fuente de la riqueza argentina, empezaban a cobrar importancia los cereales. El país comenzaba a transformarse rápidamente: la importación de frigoríficos permite la exportación masiva de carne congelada, lo que exige su previa mejora para competir en el mercado internacional; los campos se cercan para proteger las grandes explotaciones cerealeras y las fincas ganaderas; asimismo las vías del ferrocarril se extienden paulatinamente, impidiendo la libertad de movimiento del ganado y de los gauchos, aunque es cierto que muchos de ellos ya habían sido absorbidos por el ejército. Una cita tomada de un viajero inglés, William MacCann, sobre los criollos estancieros, aunque sea anterior a las fechas del drama de Sánchez, puede ayudar a la comprensión de éste:

los criollos son, por lo general, poco inclinados a otras ocupaciones que no sean los trabajos propios de las estancias. Viven en sus ranchos y no dedican un palmo de terreno a jardín, ni plantan una sola hortaliza... Cualquier otro trabajo, comercio o industria, se deja para los extranjeros...²⁸.

El viajero se refiere, además, expresamente a dos tipos de propietarios: uno modernizador, que adopta hábitos europeos, otro conservador, que sigue las costumbres antiguas y no pone al día sus técnicas (*íd.*, 131). Entramos así directamente en la comedia *La gringa*.

²⁸ W. MacCann, *Viaje a caballo*, Buenos Aires, s. ed., 1935, 20, 50.

Si en *M'hijo el doctor* la acción se desarrolla entre el triángulo Olegario-Julio-Jesusa (complicado por la pasajera presencia de otra novia, Sara), en *La gringa* encontramos la siguiente constelación: Cantalicio-Nicola-Próspero/Victoria. El viejo Cantalicio, representante de la tradición, apegado a los viejos métodos de trabajo y las antiguas costumbres que incluyen el gusto por el juego y la caña, con cierta falta de voluntad y algo de pereza, no es capaz de mirar hacia el futuro y renovar la explotación de sus tierras y su ganado. Lamenta la desaparición del homo, noria y palenque, pero aún debe presenciar cómo le arrancan su ombú, símbolo sagrado para el paisano. Su oponente, el piamontés Nicola, simboliza la nueva energía laboriosa: no descansa y obliga a toda la familia, mujeres incluidas, a arrimar el hombro; paulatinamente, con su eficacia y laboriosidad²⁹ va comprando los terrenos del criollo; construye nuevos edificios y un molino de viento, añade una lechería, planta una huerta de frutales e introduce nueva maquinaria. El tercer elemento lo constituye la pareja Victoria, hija de Nicola, y Próspero, hijo de Cantalicio; que establecerá la síntesis de los anteriores opuestos. Próspero trabaja en una empresa y aprende a manejar la maquinaria moderna³⁰, mientras Victoria, la «Gringa», sabe apreciar el valor del ombú, al contrario de su padre que lo ve como una «porquería... Un árbol criollo que no sirve ni pa leña»; además, toma a su cuidado —oficio de mujer— al viejo criollo herido. El fin, conciliador como el de *M'hijo el doctor*, está anunciado en las palabras del criollo Próspero desde el primer acto: «¡Amalaya nos fuéramos juntando todos los hijos de criollos y de gringa» (esc. 8), deseo que es confirmado en la última escena por Horacio, hijo de «gringo», que ha estudiado ingeniería en Buenos Aires (y no en Europa): «Hija de gringos puros... hijo de criollos puros... De ahí va a salir la

²⁹ No existe ningún fraude por parte del italiano como en *Juan Moreira*, ni ridiculez como en *Martín Fierro*: «Era un gringo tan bozal, / que nada se le entendía... / pues lo único que decía / es que era pa-po-litano» (I, 847 y ss.). La novela del «Ochenta» desarrolla con frecuencia el tema del inmigrante, como Cambaceres, Grandmontagne, Sicardi y Ocantos.

³⁰ La trilladora que maneja al final comprueba que don Nicola ha cambiado de la ganadería al cultivo de cereales.

raza fuerte del porvenir.» Al igual que en *M'hijo el doctor*, el hijo ya engendrado simboliza la fusión definitiva entre argentino y extranjero, lo viejo y lo nuevo, sin dar más importancia a un elemento que a otro. En fin, en ambos dramas Sánchez soluciona un problema social³¹ mediante un final romántico-sentimental, solución que ya no le resulta válida en la última obra rural, *Barranca abajo*, obra que se tratará de talladamente en el siguiente capítulo.

Z ò c ã ã ã Á C e c a s e ~ ò ã c a ã c a s e ^ Á ^ Á | Á | Á ^ Á s a | ã ã

5. «BARRANCA ABAJO»

La obra fue escrita a principios de 1905 en Montevideo, adonde su autor llegó desde Buenos Aires acompañado de dos amigos, Luis Doello Jurado (futuro poseedor del manuscrito) y Antonio Monteavaro, provisto —como hacía con cierta frecuencia— de un buen número de formularios de la oficina de Telégrafos, sobre los que pergeñaría el drama. Fue estrenado por la Compañía de los Hermanos Podestá en el «Apolo», el 26 de abril de 1905; José Podestá tuvo que desembolsar dos mil pesos para comprar el manuscrito, precio muy alto en aquel momento³². Dos títulos precedieron al definitivo: «El último derecho» y «Los chorlos», haciendo el primero referencia al tema y el segundo a un símbolo.

5.1. Tema y subtemas

Comencemos recordando brevemente los temas de los otros dos dramas de la trilogía rural: en *M'hijo el doctor* en-

³¹ Lafforgue critica que en la época de Sánchez el conflicto real no era el enfrentamiento entre inmigrante y criollo, sino la explotación esclavista del peón y arrendatario por parte del terrateniente (1967, 43). *La gringa*, hoy día reconocida como una de las mejores obras del autor, fue recibida en su momento con cierta indiferencia, probablemente por culpa de otro drama con parecido tema, *Sobre las ruinas* de Roberto J. Payró, que se estrenó pocas semanas antes. En éste, el ingeniero García proclama la solución del autor: «[el gaucho] desaparecerá por degeneración... y por absorción, que es transformación».

³² Acerca del destino del manuscrito original y algunas correcciones, véase «Esta edición».

contramos un enfrentamiento generacional y la quiebra de las antiguas costumbres; en *La gringa* predomina el plano económico: la crisis de los viejos criollos frente a los inmigrantes que les aventajan ante los retos del mundo moderno. En *Barranca abajo* están presentes ambas crisis, pero domina la psicológica y espiritual. El tema central lo constituye la aniquilación de un hombre honrado por culpa de una sociedad egoísta. Esta temática, desde luego, contradice a los críticos que tachan el teatro de Sánchez de regional y limitado a su época y carente, por tanto, de valor para el público actual.

No se puede hablar de subtemas como si de subtramas se tratara, pero sí en cuanto a los diferentes factores causantes de la desgracia y que llevan al protagonista al suicidio:

- expoliación de sus bienes materiales mediante un pleito injusto (el enfrentamiento entre el protagonista y el antagonista Juan Luis);
- falta de respeto de la propia familia (las mujeres Carabajal, excepto Robusta);
- pérdida del honor familiar (ruptura del noviazgo de Prudencia y su entrega física a Juan Luis);
- desaparición del único lazo de amor (muerte de Robusta);
- despojo de la honra (la detención).

Igualmente podríamos expresar el tema y su evolución mediante las siguientes antítesis:

- antiguos propietarios/nuevos usurpadores (tiempos viejos/tiempos nuevos);
- respeto/desprecio;
- honor/deshonor;
- amor/muerte (solidaridad/soledad);
- honra/villanía.

5.2. *La acción dramática*

La acción dramática arranca en una determinada situación inicial, atraviesa altibajos varios de tensión, antes de alcanzar una solución definitiva. Al inicio de *Barranca abajo* encontramos un conflicto que enfrenta a dos bandos, que el espectador irá percibiendo sólo gradualmente (exposición). La sucesión de las escenas enriquece la información con nuevos datos a la vez que impulsa la acción hacia el desenlace. Para evitar el mero descriptivismo aplicaré a continuación la distinción en partes según la tradición crítica (basada en Aristóteles) que agrupa las situaciones dramáticas y su evolución en unidades (o fases y subfases)³³. Es evidente que no todas las situaciones son «dramáticas», es decir, producen tensión o adelantan la acción que se mueve en torno al conflicto central.

Barranca abajo sigue el esquema más frecuente del drama en tres actos: Acto I presenta el conflicto; Acto II lo lleva al clímax (o nudo); Acto III presenta la catástrofe y el desenlace.

Veamos, a continuación, las diferentes fases que caracterizan los tres actos.

Acto I:

1. Presentación de la familia Carabajal y sus conflictos internos: aislamiento de don Zoilo y choques de Robusta con las demás mujeres (esc. 1-3).
2. Introducción del tema del amor ilícito: carta de Juan Luis a Prudencia (esc. 4).
3. Agravamiento del conflicto interno (esc. 8-9).
4. Confirmación de la alianza don Zoilo-Robusta y nuevo

³³ El análisis semiótico identifica el personaje con el factor motivador y sólo permite la constatación de situaciones en un modelo general, pero no su función en un proceso evolutivo.

enfrentamiento de éstos con las demás mujeres, en especial con Rudelinda (esc. 10-14).

5. Confirmación del amor ilícito entre Juan Luis y Prudencia (esc. 15).

6. Enfrentamiento de don Zoilo con sus expoliadores materiales, Juan Luis y Butiérrez (esc. 16-21).

Durante todo el acto la tensión va «in crescendo» y culmina en un auténtico duelo verbal entre la víctima (don Zoilo) y el victimario (Juan Luis), que a punto están de llegar a las manos; la extrema tensión del momento la expresa el gesto de don Zoilo, que levanta el látigo, al tiempo que grita a sus oponentes en retirada: «¡Herejes! ¡Saltiadores!» Antes de expulsarlos, don Zoilo ha explicado (información para el espectador) las razones de su enojo: su expoliación mediante un «pleito de reivindicación»: «amanecí sin campo, sin vacas, ni ovejas, ni techo para amparar a los míos» (I, 21). Ahora su expoliador (ante todo lo fue el padre de Juan Luis) pretende despojarle, además, de su honor, amancebándose con su hija. El primer acto ha presentado, de esta forma, el conflicto interno de la familia y ha enfrentado al protagonista con su antagonista externo; ha dejado patente, además, la ruina económica causada por una expoliación, así como unos lazos familiares (afectivos) caducos; finalmente, se alude a un posible despojo del honor de la familia (I, 15). En la disputa entre Juan Luis y don Zoilo, pero también en el seno de la familia, se ha puesto de manifiesto el choque entre dos mentalidades: una chapada a la antigua y basada en el amor, el respeto y el honor y otra nueva, que tiene en su base el bienestar y el placer. El final del acto, con don Zoilo enfurecido, látigo en mano, no significa realmente una victoria de este (sus antagonistas, ya se sabe, usan artimañas y no la fuerza contra él), sino que más bien expresa su acorralamiento y cierta fatalidad de su carácter que le hace hundirse abrumado por «la suerte».

Acto II:

1. Nuevos enfrentamientos internos (Robusta contra las mujeres, esc. 1-2).

2. Apoyo de don Zoilo a Robusta y choque con Rudelinda (esc. 3-4).

3. Enfermedad del ganado (esc. 5-7).

4. Posible amor entre Robusta y Aniceto; ¿solución para don Zoilo? (esc. 8).

5. Los planes de huida de las mujeres y la enfermedad de Robusta (esc. 9-14).

6. Arresto de don Zoilo (esc. 15-17).

7. Declaración de amor de Aniceto y Robusta; ¿salvación para don Zoilo? (esc. 18).

Pugnan en este acto dos tendencias contrarias: una, que ofrecería un desenlace de comedia, con una pareja feliz y un anciano tranquilo (matrimonio de Robusta-Aniceto) y otra, que lleva directamente a la tragedia: destrucción de los últimos bienes (enfermedad del ganado), huida de las que deberían estar bajo su tutela (las mujeres Carabajal), pérdida de la única persona amada y que lo ama (enfermedad de Robusta) y privación de su honra personal (arresto). Igual que en el primer acto, la tensión va en aumento y termina con el clímax, la detención del protagonista. Si comparamos la actitud de don Zoilo al final del Acto I con la que adopta ante su detención, es fácil ver que el luchador ha dado paso a un hombre resignado, profundamente herido. Con su detención, al «viejo Zoilo», despojado de su apellido, se le derrumba todo su sistema de valores. La «injusta justicia» (tema característico de la literatura gauchesca desde *Martín Fierro*) le ha destruido su último baluarte, la honra. El espectador, a pesar de la dulce ilusión que ofrece el amor Robusta-Aniceto, debe estar alerta: lo que pesa son los agravios y desastres (16 escenas) y no la luz del amor (dos escenas, estratégicamente colocadas en medio y al final, II, 8, 16).

La aparente contradicción entre la afirmación: «Acto II lleva [el conflicto] al clímax» y el final consolador se solucionan de esta manera: el dramaturgo crea una falsa esperanza de un desenlace positivo. Sánchez subraya la discrepancia entre realidad y deseo poniendo fin al Acto II con las palabras románticas de Robusta —sólo aceptables en una niña que, como ella, se abre al primer amor— y comenzando el Acto III con

una acotación cruel. Al final del Acto II Robusta expone sus planes para el futuro: «el pobre tata, feliz, allá lejos... en una casita blanca... Yo sana... sana... ¡En una casita blanca!». La acotación subraya la dulzura del final: «Radiante, va dejando resbalar la cabeza sobre el pecho de Aniceto», imagen explotada por el romanticismo y, desde entonces, por la novela rosa. La acotación que introduce el Acto III se impone, por el contrario, por su significado brutal: «... una cama de fierro bajo el alero, junto a la puerta»; obviamente, no ha habido una boda sino una muerte entretanto (metáfora de utilería).

Acto III:

1. Planes de huida e indecisión de Dolores (esc. 1-4).
2. Entendimiento entre Aniceto y don Zoilo (esc. 5).
3. Imposición de Aniceto; su enfrentamiento con las mujeres (esc. 6-8).
4. Autoinculpación de don Zoilo y expulsión de las mujeres (esc. 10-14).
5. Intento de Aniceto de impedir el desenlace fatal (esc. 15).
6. Desenlace fatal (esc. 16).

El «tempo» de los actos ha ido acelerándose: mientras que el primer acto contiene 21 escenas, el número de éstas decrece en los siguientes a 18 y 16, o si nos atenemos al número de páginas que ocupan, éstas bajan de 22 a 18 y 12.

El clima es sombrío tras la muerte de Robusta: las mujeres confirman el aislamiento total de don Zoilo («maniático con el golpe»), que únicamente se relaciona con Aniceto, «y eso lejos de casa». Sólo la indecisión de su mujer parece impedir la huida y, con ello, el golpe final al protagonista. Pero la escena de la escucha (esc. 8)³⁴ sirve para que don Zoilo se entere de (o confirme) la última desgracia: la pérdida de su hija por el estanciero Juan Luis. La imposición de Aniceto a las mujeres, factor que debía impedir la salida de éstas y la previsible catástrofe (el suicidio de don Zoilo), sirve de este

³⁴ Esta escena es la réplica de I, 10, en la que Robusta informa al padre y causa el éxodo de la estancia.

modo de elemento impulsor a la misma. A partir de ese momento don Zoilo retoma la acción: obliga a las mujeres, aun contra su voluntad (Dolores) y su miedo (Rudelinda y Prudencia) a abandonar el rancho. En este momento el despojo del protagonista se ha completado y, como defendió el dramaturgo ante el actor José J. Podestá: «cuando un hombre ya no tiene nada que hacer en esta vida, puede un amigo, un pariente, no oponerse a la voluntad de suicidarse»³⁵. La escena 15, en la que Aniceto pretende disuadir a don Zoilo del suicidio, tiene la función del último suspense, aunque, sin duda, no va a cambiar el desenlace. Sin embargo, sirve para que el espectador reciba el «mensaje» por boca del protagonista:

Agarran a un hombre sano, güeno... honrao, trabajador, servicial, lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes [...], del cariño de su familia [...], de su honra... Y aura, ¿qué me dan? ¿Me degüelven lo perdido? ¿Mi fortuna, mis hijos, mi honra, mi tranquilidad? ¡Ah, no!...

5.3. *Los personajes*

Elemento capital, junto a la acción y el diálogo, con el que el dramaturgo configura el texto principal son los personajes, que se caracterizan por lo que hacen, por lo que dicen o de ellos dicen los demás y por lo que revelan las acotaciones. Para evitar la mera acumulación descriptiva se los analizará en tres grupos: 1) protagonista; 2) antagonistas; 3) ayudantes; clasificación basada en las interrelaciones.

5.3.1. El protagonista

Don Zoilo, como protagonista, debería constituir el soporte principal de la acción, así al menos lo reclamaría la mayoría de los críticos teatrales, aunque es obvio que existen

³⁵ J. J. Podestá, *Medio siglo de farándula*, Córdoba, Río de la Plata, 1930, 172. No tiene interés el reproche de los críticos (Ayarragaray, Berenguer...) de que un gaucho no se suicida: la evolución dramática (la «verdad poética») lo exige.

dos posibilidades, y no sólo en el siglo xx: el protagonista-héroe y el protagonista-víctima, es decir: 1) el protagonista impone su voluntad y provoca la reacción de fuerzas contrarias; 2) fuerzas externas influyen sobre él y desencadenan su respuesta. El caso de don Zoilo se parece más al segundo.

Al levantarse el telón nada se sabe del protagonista (ni de los demás personajes), por lo que cada palabra de él y sobre él, igual que sus gestos y movimientos, importan. En el análisis de la «acción dramática», en el apartado anterior, se ha visto que don Zoilo es un ser ya golpeado al comenzar el drama y los enfrentamientos y crisis sucesivas que se desarrollarán en el escenario sólo constituyen la última fase de un protagonista «barranca abajo». El autor es muy parco con respecto a las acotaciones; referente a la primera presentación de don Zoilo, por ejemplo, no ofrece ninguna descripción física de él: nada acerca de su edad, estado físico ni vestimenta, elementos que el dramaturgo deja a la elección del director teatral, aunque, lógicamente, la época y la ubicación condicionan la representación. Por el contrario, Sánchez insiste en ciertos movimientos: su paso lento, la acción de sentarse en un banquito (es decir, no es figura imponente de pie) y un elemento de utilería (típico del gaucho), el cuchillo con el que el protagonista dibuja «marcas en el suelo». No habla en toda la escena (I, 2), razón por la que las mujeres le critican y le apostrofan repetidas veces: «Che, Zoilo.» Sánchez emplea aquí una acción simbólica para mostrar el carácter del protagonista, aparte de recurrir al nombre explicativo: «Zoilo», equivalente a «solo»³⁶. Lo que caracteriza a don Zoilo a lo largo de los tres actos es su silencio, en contraste con el parloteo constante de Rudelinda y Prudencia, la charla de Ña Martiniana, pero también los lamentos de su mujer. Don Zoilo se ha retirado al silencio y el dramaturgo recurre a sus gestos para definirlo: garabatear signos incomprensibles con el cu-

³⁶ También otros personajes llevan nombres explicativos: Robusta, a pesar de su enfermedad, merece su nombre en el campo moral; Rudelinda es realmente ruda y Dolores sufre lo que insinúa su nombre, aunque sean solamente achaques imaginarios. Por el contrario Prudencia lleva un nombre irónico, igual que el curandero mencionado por Ña Martiniana, Juan Avería, que «hace milagros».

chillo, beber agua con avidez, silbar despacito, encerrar un lazo y colgarlo (cfr. acotaciones Acto III; III, 5; III, 10...), todos ellos gestos dispersos como *leitmotiv* del personaje a lo largo del drama y que se reúnen en la escena final (excepto el cuchillo, que le acaba de quitar Aniceto).

Si es cierto que el protagonista no sabe expresarse y por ello se escuda en el mutismo, es natural que la presión y la rabia acumuladas estallen esporádicamente de forma violenta. Varias ocasiones se ofrecen al espectador de presenciar esos estallidos: contra Rudelinda (I, 6, 14), contra su mujer, hermana e hija que maltratan a Robusta (I, 10), contra sus adversarios directos, Juan Luis y Butiérrez (I, 21) y ni siquiera la entrometida celestina se salva de su furia (II, 9 mediante el relato de ella). Todavía en el primer momento de su detención vocifera (II, 16), aunque finalmente se deja llevar mansamente. Es obvio que Sánchez ha sabido caracterizar el personaje y su estado anímico mediante estos elementos kinésicos, sin necesidad de recurrir al lenguaje ni a descripciones físicas externas. Precisamente a través de ese «lenguaje gestual» se expresará la evolución interna de don Zoilo.

Pero, naturalmente, los diálogos constituyen otro instrumento importante para la caracterización. Debido precisamente a la parquedad del protagonista, los dos monólogos³⁷ resultan más elocuentes. A pesar de que el primero (I, 21) sirva, de paso, para suministrar información al espectador, en él don Zoilo se autocaracteriza como hombre de la vieja escuela: honesto, incapaz de defenderse contra las artimañas de rapaces y leguleyos. El lenguaje enfático y sencillo, siguiendo el hilo de su pensamiento, interrumpido por preguntas que no necesitan respuesta, crea una imagen de sinceridad:

esta casa y este campo fueron míos; que los heredé de mi padre, y que habían sido de mis agüelos... ¿no?, y que todas las vaquitas y ovejitas existentes en el campo —el pan de mis hijos—, las crié yo a fuerza de trabajo y sudores, ¿no es eso?...

³⁷ En efecto se trata de monólogos, ya que la presencia de los antagonistas Juan Luis y Butiérrez (I, 21) y del ahijado Aniceto (III, 15) son meros pretextos dramáticos.

También la escena 10 del Acto I contribuye a la caracterización del protagonista, ya que muestra la capacidad comprensiva y amorosa de don Zoilo hacia Robusta; expresa su cariño mediante un lenguaje salpicado de formas diminutivas y apelaciones como «m'hija, hijita...» (cfr. el apartado 5.5. de esta introducción). La economía de palabras resulta obvia en otra escena entre Robusta y don Zoilo (II, 3), en la que el diálogo, reducido a saludos, breves preguntas e imperativos subraya la preocupación del padre por la enfermedad de la hija y el afán de ésta de tranquilizarlo, todo ello acompañado por gestos que el dramaturgo ha dejado a la inspiración de los actores.

Los diálogos de los demás personajes aportan nuevos datos y refuerzan otros ya descubiertos acerca del protagonista: Ña Martiniana, para la que don Zoilo es un estorbo, insiste en su rareza («medio ido de cabeza», «medio maniático», I, 4) y su violencia (II, 9). Rudelinda y Prudencia subrayan su amor y preferencia por Robusta para echárselo en cara...

También el modo de hablar, la sintaxis, el léxico y el dialecto dicen algo sobre el personaje, aparte de que lo identifican como miembro de su clase social. Don Zoilo, como hombre rural de una determinada época (y región) usa todos los rasgos lingüísticos del momento de la zona rioplatense (cfr. el apartado «El lenguaje»). Su habla, además, está caracterizada por el uso figurativo y la riqueza de refranes: dice que hará hablar a «ño rebenque», amenaza con «sacudir un guantón» y ridiculiza a su mujer llamándola «doña Quejidos»; reta a Rudelinda «no seas comadre» y que responda «como gente», porque ya le pasó «la edá de las macacadas». En fin, su acervo de dichos y refranes es el más rico de entre los personajes rurales, sólo igualado o superado por el de Ña Martiniana.

El espectador construye la siguiente imagen del protagonista a partir de los anteriores datos, dispersos en diálogos, acciones y gestos: un hombre mayor, aislado y sin el respeto de su propia familia —que se alía con sus enemigos, excepto la hija menor y el posible yerno—, incapaz de comunicarse, estalla violentamente cuando se siente acorralado. Arruinado económicamente, creyéndose perseguido por la mala suerte,

se hunde definitivamente en la miseria y en la resignación al morir su último ganado, siendo demasiado orgulloso para pedir ayuda (la vacuna) a su enemigo. El arresto le priva de su honra personal y con él se derrumba todo su sistema moral. Despojado incluso de su apellido, debe sufrir todavía la muerte de Robusta y ver el honor de su familia mancillado por el amancebamiento de su hija mayor. Termina resignado, autoinculpándose de todas las desgracias, convertido en un pelele que todos han manoseado y maltratado:

Agarran a un hombre..., lo despojan de todo..., lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellido...

Obsérvese el asíndeton y la reificación del personaje.

En su sistema de valores, el suicidio resulta el único acto de libertad que le queda y que le puede devolver cierta dignidad.

5.3.2. Los antagonistas

Para ahorrar espacio se darán, a continuación, los rasgos característicos de los personajes implicados, sin mencionar el recurso dramático empleado por el autor.

Rudelinda es, dentro de la familia, la principal antagonista que se enfrenta a su hermano en primer lugar por razones económicas: también su herencia ha sido gastada en los pleitos. El sistema moral de Rudelinda es totalmente diferente al de don Zoilo, por lo que lo considera un «ladrón» que ha «despilfarrado» lo suyo. No comprende los valores éticos de don Zoilo y no le importa entrar en relaciones amorosas con Butiérrez, el hombre conchabado en la ruina de su hermano. Es una mujer de cierta edad³⁸ que debe aceptar el cortejo de un hombre inferior (cfr. las palabras de desprecio de don Zoilo acerca del origen de Butiérrez, I, 21). En este drama, todos

³⁸ Ella llama «mocosa» a Robusta y don Zoilo le echa en cara su superficialidad, a pesar de que ya le pasó la edad de las «macacadas» (I, 10).

los personajes se caracterizan por algún gesto, movimiento o «tic»; a Rudelinda se la ve siempre ocupada con ropa y adornos: planchando enaguas, encargando géneros, arreglándose el pelo... Domina a las mujeres Carabajal con su fuerza e intransigencia; al contrario de su taciturno hermano, ella parlotea sin cesar («cotorra») y no le conmueven ni la angustia de don Zoilo ni la enfermedad de Robusta. Su egoísmo se centra en el bienestar económico, el contacto social, el disfrute amoroso y las comodidades de una estancia, por lo que está profundamente disgustada con el traslado al rancho de Aniceto. No sorprende que sea ella la que más insista en abandonar a don Zoilo y la que finalmente dirija la huida. Muestra su carácter indomable y peleón, por encima de todo, en amenazas e insultos, proferidos contra todos los que obstaculizan sus intereses: denigra a Robusta llamándola «hipócrita, jesuita, zorra, tísica, lengua larga, mocosa...»; su hermano es un «canalla, sinvergüenza, ladrón, cuatrero, maniático...» y tampoco Aniceto se salva: «mulato guacho, atrevido insolente, espantajo». Tampoco se detiene ante la mentira y la difamación; llega a acusar a Aniceto de mentir para liberarse de ellas (III, 10).

Prudencia, al lado de Rudelinda, es una joven, tan superficial como ésta, pero con miedo a la autoridad de su padre. El espectador la encuentra igual de charlatana y en las mismas ocupaciones banales: planchando, confeccionando una falda, en fin, «mucho rulo, y mucha moña» (II, 7). Se siente lisonjeada por el cortejo del estanciero Juan Luis, hombre con poder económico y habla y (se supone) modales urbanos (al contrario, Prudencia apenas sabe deletrear su carta); traiciona su noviazgo y cae bajo la influencia de la celestina. No existe ninguna indicación acerca de su edad, pero debemos atribuir su perdición a su escasa experiencia, aunque es cierto que Robusta, siendo menor, sabe distinguir entre el bien y el mal.

Dolores, la mujer de don Zoilo, resulta un personaje secundario, caracterizado por un «tic» como los personajes «planos» (E. M. Forster): sólo aparece en el escenario para lamentarse y quejarse. No ejerce ninguna autoridad y no sabe imponerse a sus hijas. Su cambio al final, de Doña Jeremías

a mujer preocupada por la desesperación del marido, no la convierte en auténtico «carácter».

Juan Luis es el antagonista directo de don Zoilo en el plano económico: fueron él y su padre quienes lo despojaron de sus bienes. No expulsa a la familia Carabajal de la estancia por sus intereses galantes. Es un simulador (hombre de la ciudad) que finge sorpresa ante encuentros perfectamente concertados; utiliza la ayuda de una celestina para sus disfrutes amorosos, igual que el pretexto de conciliar a dos «buenos criollos» (Butiérrez y Zoilo) para ver a la amante. Es hipócrita ante el hombre cuyo desgracia causó, llamándolo amistosamente «viejo». Pero debe abandonar la falsa jovialidad cuando don Zoilo lo pone con ironía en su lugar: «¡Mande no más, amigazo! Vd. es muy dueño» (II, 16). Al pasar éste a la acusación directa, cambia del «viejo» de camaradería a «don Zoilo» y termina balbuceando «¡Pero, señor!».

Butiérrez no es una persona autónoma sino un hombre inferior en status social y raza que se ha vendido a la clase poderosa³⁹. Es el compinche en el despojo de los bienes y en los lances amorosos. No brilla por sus capacidades intelectuales ni expresivas; sólo sabe repetir: «¡Qué embromar...!»

Na Martiniana (Rebenque) es una antagonista con más personalidad, aunque sus modelos, indudablemente, son la Trotaconventos y la Celestina⁴⁰. Pero, a la vez, se ha adaptado a la nueva sociedad que se impone: falta de escrúpulos, intereses económicos, estafas, amoralidad e hipocresía. Dicharachera, desenvuelta e irónica (cfr. sus comentarios al comienzo de las escenas II, 9 y III, 14), encubre su verdadero oficio de mediadora bajo su trabajo de lavandera y su relación personal con Rudelinda, que es madrina de su hija; también aprovecha sus «conocimientos» de enfermedades y curaciones alternativas. Es ella la que oficia de recadera entre el estanciero y Prudencia, y ella, la que ofrece su casa para los encuentros ilícitos. Es astuta y sabe manejar a las mujeres Carabajal: les convence de que don Zoilo «les ha derrochado el güen pasar» y les aguza el deseo mediante promesas de un pronto matrimonio (II, 12).

³⁹ Es mulato y ocupa el típico papel del mestizo en la novela indigenista.

⁴⁰ En *M'hijo el doctor*, la curandera Rita tiene el mismo papel.

Como buena celestina, es la autora de la caída moral de Prudencia (II, 13). Carente de delicadeza, es capaz de mencionar delante de Robusta a otra «finadita» que murió de tisis. No cabe duda de que es una intrigante interesada; aunque no se sabe lo que cobra por sus servicios, muestra su avaricia al insistir en que le entreguen la cama de Robusta.

Pero el personaje de Ña Martiniana no se agota en su papel celestinesco; tiene otra función no menos importante, la de ofrecer información al espectador y comentar eventos y personajes. El dramaturgo esconde gran parte de la exposición en su ininterrumpido parloteo: informa sobre la ruina económica de don Zoilo, sobre quién fue el causante y describe el estado anímico de la víctima; alude a la relación entre Juan Luis y Prudencia y da noticia del noviazgo oficial y del carácter de Aniceto y vierte dudas acerca del futuro (I, 4). De no ser por ella, el espectador no sabría cuánto tiempo transcurrió desde la muerte de Robusta (III, 8), ni vería confirmadas sus sospechas de que fueron las mismas Carabajal quienes, en connivencia con Butiérrez, causaron el arresto de don Zoilo (III, 3). Igualmente sirve de elemento dramático que impulsa la acción hacia su desenlace: tiene una entrada por acto (en el último es expulsada y vuelve) y cada vez se da una nueva situación tras su aparición.

5.3.3. Los ayudantes

En contraste con el elevado número de antagonistas, sólo existen dos verdaderos ayudantes: Robusta y Aniceto.

Robusta, la hija menor y tísica, se caracteriza, como su hermana y su tía, por sus ocupaciones: al contrario de éstas, ella se esfuerza continuamente en las labores más pesadas de la casa, convertida en auténtica «peona». A pesar de su juventud, tiene fuerza espiritual y un fino sentido de la justicia que le hace sospechar de su propia familia como causante del arresto de don Zoilo. Defiende al padre por ese mismo sentido de justicia, aparte de por el amor que siente por él naturalmente. Aunque es muy sensible (Rudelinda la llama «romántica», II, 2), no por ello es una joven dolorida y sumisa, sino que —una vez atacada— se convierte en fiercecita y mal-

hablada: amenaza a la tía con «plancharle la trompa» e insulta a las mujeres llamándolas «perversas» y «desorejadas»; ni siquiera se detiene ante la madre, de la que se burla irónicamente como «Doña Jeremías». Su amor por Aniceto es otro elemento que la caracteriza: a pesar de su rubor, en el fondo, es ella la que se declara al joven y no al revés⁴¹. Pero no se trata de un amor egoísta, sino de un sentimiento que incluye la salvación del padre. En el fondo es un personaje trágico: despierta al amor y cree poder evitar el suicidio del padre precisamente cuando ella misma ya está marcada por la muerte. Concluimos que Robusta no es en absoluto una «santita», sino una persona bien viva (y celosa de su hermana), y que por encima de todo está dotada de un profundo sentido de la justicia y rectitud, valores en los que coincide con su padre.

Aniceto representa los mismos ideales: es recto y acoge a la familia Carabajal tras su ruina. Sobreviven en él los restos del viejo gaucho que ama la libertad y no se somete a la autoridad (II, 15); defiende a don Zoilo, su padrino y futuro suegro, y, como éste, usa la fuerza cuando le parece necesario (III, 8). Con respecto a Robusta, no queda claro si la quiere realmente: ya se ha dicho que es ella la que debe declararse a él; posiblemente Aniceto sólo admira su entereza frente a tantas «ovejas locas», «arrastradas» y «desvergonzadas» (III, 7, 8). Resulta precipitada su decisión de casarse con Robusta ante la detención de don Zoilo. Dependerá del carácter del receptor (lector o espectador) si quiere creer en el amor de Aniceto o si prefiere interpretar su actuación como preocupación humana por dos seres desgraciados. En fin, Aniceto cumple un determinado papel dentro de la trama, pero no es realmente un personaje complejo.

5.4. Espacio y tiempo

En el teatro, *el espacio* está fijado, en primer lugar, por las acotaciones. Sin embargo, en el manuscrito original de *Ba-*

⁴¹ Obsérvese su lenguaje entrecortado, sus preguntas, exclamaciones y repeticiones y los puntos suspensivos (II, 8).

rancha abajo las indicaciones espaciales son mínimas; para el Acto I tenemos: «En la estancia (decoración a indicarse)» y para el Acto II: «En el rancho. Decoración a indicarse.» El Acto III es el único en concretar el lugar con cierto detalle: «La misma decoración. Muestras de abandono. Contra la pared del rancho una cama desarmada asoleándose.» Esta indicación es prueba del valor simbólico que el dramaturgo atribuye al espacio: expresa la decadencia económica (para salvar altos principios morales), pero igualmente psíquica por este aire de «abandono»⁴².

Sin embargo, todas las ediciones detallan el escenario según la primera representación, presenciada por el propio Sánchez. La descripción es realista, adecuándose al entorno social: la mencionada estancia, ahora de «buen aspecto», patio, galería, parral, zaguán y todos los utensilios necesarios para las labores de las mujeres. El único elemento susceptible de interpretación es la especificación geográfica, «la campaña de Entre Ríos». En las obras de Sánchez la ubicación puede variar, según el lugar de representación (cfr. *Camillita*, *Los curdas...*). Algunos datos parecen contradecir la ubicación en la provincia argentina: 1) la obra fue escrita en Montevideo; 2) Aniceto está poblando en el Sarandí; aunque exista un riachuelo del mismo nombre en la provincia de Buenos Aires, no es probable que poblara cerca de la capital argentina, mientras que el nombre es frecuente en territorio uruguayo; 3) Ña Martiniana se refiere al héroe nacional uruguayo, «el finao Artigas» (III, 14). Probablemente, también en este caso, la ubicación del drama debía de depender del lugar de representación.

La acotación del Acto II se ha ampliado igualmente: de la escueta indicación «En el rancho» se pasa a «un rancho con puerta y ventana practicables. Sobre el mojinete del rancho, un nido de homeros...». El último detalle es importante, ya que en la escena final don Zoilo comentará que «¡Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pá-

jaró!». El dramaturgo, además, insiste en que el lector-espectador no se olvide del nido, ya que Ña Martiniana lo vuelve a mencionar en la escena 4 del Acto III. La acotación del Acto III es relativamente larga; curiosamente el detalle del «abandono» se ha suprimido en el texto de la representación. Sobresale emblemáticamente la cama vacía de la muerta Robusta. No se pierden de vista otros dos símbolos de utilería: el lazo y el alero (con su nido de homeros). Es evidente que las acotaciones no son exteriores sino que participan en la acción: son índice de la decadencia, ofrecen el ambiente sombrío (la cama), etc.

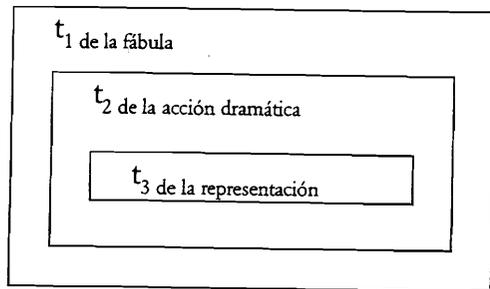
A su vez, los elementos de utilería son exponentes de determinado estrato social, pero igualmente reflejo de sus hábitos: el mate, cuchillo, lazo, boleadoras y rebenque acompañan siempre al gaucho. Por último, no olvidemos que también existen indicaciones espaciales dentro del diálogo como, por ejemplo, en los deícticos «aquí, ahí...» o en la valoración peyorativa del rancho de Aniceto por parte de Ña Martiniana: «Fíjate che... ¡La mansión con que te pensaba obsequiar ese abombao de Aniceto!... esos cuatro terrones» (III, 4).

El tiempo en el teatro suele concentrarse, comenzando en una fase avanzada de la acción. Al levantarse el telón, la situación de don Zoilo ya está fuertemente condicionada: ha sido despojado de sus tierras en un momento no especificado; las relaciones dentro de la familia son tensas; Robusta ya está enferma y la moral de Prudencia minada. El autor, por lo tanto, ha realizado una selección y dosificación rigurosa de todas las informaciones, tal como se ha mostrado en el análisis de la acción dramática. No existe ninguna alusión a una época concreta, pero el tema del cambio social, del viejo criollo vencido por una nueva sociedad materialista, lo ubica claramente en el último cuarto del siglo pasado. En los primeros actos, Sánchez concreta hasta el momento del día: Acto I transcurre después de la siesta y Acto II, antes del mediodía (II, 7). Para el Acto III se deduce la hora de las palabras de Ña Martiniana, que dice haber venido a llevarse a las mujeres «a pasar la tarde a casa» (III, 5). Coincide esta hora con la tendencia al simbolismo del drama (el nido de homeros, la presencia del lazo, la sed de agua pura...): el declive del

⁴² En *Barranca abajo*, el lugar queda fijo en la estancia y el rancho, por lo que otros espacios sólo aparecen a través del diálogo: el Sarandí, la casa de Ña Martiniana, la comisaría, la tumba de Robusta, el campo con sus faenas...

día y de la vida de don Zoilo. En el Acto II (esc. 5) Robustiana advirtió, además, que está «el invierno encima», otra información significativa, más allá de una determinación neutral.

Como es de esperar de un drama de fines del siglo pasado y comienzos del nuestro, *Barranca abajo* se desarrolla de manera cronológica: momentos del pasado, como el choque entre don Zoilo y la celestina, se relatan por uno de los personajes, en este caso la misma Martiniana. El arte del dramaturgo consiste precisamente en ofrecer al espectador la impresión de presenciar una acción sin fisuras, aunque en realidad existen lagunas, intercaladas entre los actos: la que media entre el momento en que se envía a Batará a buscar a Aniceto en el Sarandí y la presencia de éste y de la familia Carabajal en su rancho (Acto I a II) y la que separa la declaración amorosa de Aniceto y Robusta de la muerte de ésta (Acto II a III). En el primer caso, la misma orden incluye su ejecución (entre bambalinas) y el cambio del escenario expresa el transcurso del tiempo; éste debe de haber sido breve, ya que don Zoilo pidió la carreta para el día siguiente. En el segundo caso un elemento simbólico, la cama de Robusta, tiene la misma función. Pero las palabras de Ña Martiniana concretan el paso del tiempo: ocho o nueve días duró la enfermedad y hace veinte que Robusta fue enterrada (III, 4). La totalidad del drama —la tragedia de don Zoilo— se concentra, por lo tanto, en poco más de cuatro semanas, rigurosa selección dentro de un tiempo de fábula bastante más extenso (desde la codicia del estanciero, el pleito, su resultado...). Si lo expresamos gráficamente obtenemos el siguiente esquema:



T_1 Desde la codicia del estanciero, el comienzo de la tisis de Robusta y las tensiones familiares hasta la muerte de don Zoilo;

T_2 la acción total representada, incluyendo la encubierta;
 T_3 la representación efectiva⁴³.

Meses e incluso años caben, de esta manera, en una representación que dura apenas dos horas, según lo que es casi norma obligatoria en el mundo occidental. Con respecto al «tempo», ya se ha mencionado que el número y el tamaño de las escenas se reducen con igual cantidad de cambios en la situación dramática, creando la sensación de precipitación hacia el desenlace.

5.5. ~~El lenguaje~~

~~Uno de los logros del teatro de Sánchez es su destreza lingüística: ajusta el lenguaje de los personajes a su origen social y étnico. En otro lugar se ha mencionado el italiano de Gamberoni de *Moneda falsa*; en *La gringa*, don Nicola y su mujer María hablan «cocoliche» (deformación del español hablado por italianos de poca cultura), pero se concreta que ella debe hablar con «dialeto piamontés»; en *Moneda falsa* sobresalen los lunfardismos; en *La gente honesta* se transcribe la pronunciación incorrecta de «Chifle» («cagamba... ba ba gui dad»); su amante inglesa habla en su idioma materno y los jueguistas se mofan de la pronunciación de la Rusa añadiendo muchas «ff» a los sustantivos («Señoritaff... castellanoff»). De este modo, Sánchez ambienta su teatro con naturalidad mediante el lenguaje, por lo que no sorprende que evite las expresiones locales en sus últimas obras de «tesis». Por su entorno, es lógico que en *Barranca abajo* domine el lenguaje rural, perfectamente conocido por el autor desde sus estancias juveniles en el campo. Si hablamos de «lenguaje gauchesco»~~

⁴³ En semiótica teatral estos tres tiempos suelen llamarse: 1) tiempo textual diegético; 2) tiempo textual mimético; 3) tiempo espectacular escénico. A ellos se añade un cuarto tiempo, el «espectacular del espectador», el tiempo vivido por éste durante la representación.