

El criollo viejo en la trilogía rural de Florencio Sánchez: perspectivas de un ocaso

SANTIAGO ROJAS

La producción dramática de ambiente rural creada por Florencio Sánchez, descontando *Cédulas de San Juan*, breve pieza de importancia menor, se reduce a *M'hijo el doctor* (1903), *La gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905), obras entre las cuales se observan vínculos tan estrechos que bien pueden considerarse como una trilogía.

Una coincidencia notoria y básica de dichas piezas es que los tres criollos viejos, don Olegario, Cantalicio y don Zoilo, protagonistas de cada una de ellas, representan al gaucho de un período histórico bastante definido. Trátase de los años que median entre la etapa finisecular decimonónica y los albores del siglo XX. Esto significa que constituyen personajes de la pampa criolla enfrentados a nuevos modos de vida y a la correspondiente necesidad de amoldarse a ellos. El creador, demostrando un evidente anhelo de verosimilitud y una penetrante capacidad para captar lo esencial del medio, los aparta del gaucho tradicional que por tantos años había predominado en la literatura de la región del Plata y crea así un nuevo tipo humano, digno de especial atención crítica. A ello precisamente y a la concepción de estas piezas como una trilogía orgánica está dedicado el presente estudio.

Roberto F. Giusti, señalando este nuevo enfoque del hombre de la pampa y aludiendo a *M'hijo el doctor*, afirma: "Hasta esa fecha, la preocupación literaria había deformado en los comediógrafos rioplatenses, la visión de nuestros paisanos —vistiesen chiripá o bombacha. Todos, quien más quien menos, habían embellecido al modelo, que concluyó por estilizarse."¹ Poco más tarde, en un juicio de conjunto que abarca toda la obra de ambiente rural del dramaturgo uruguayo, Giusti agrega: "Lo cierto es que antes de él, el campo no había sido llevado a la escena con tan sobrio y vivaz realismo, libre de falsedades románticas . . ."²

Sánchez, abriendo un camino que más tarde han de seguir otros creadores

nativistas, se opone a la glorificación del gaucho, sombra distorsionada de un ayer remoto, y lo presenta más bien en la opaca realidad de su ocaso.³ Por las razones apuntadas, no es fortuito que las figuras centrales de la trilogía rural sean criollos viejos, hombres en el período de la decrepitud, y con rasgos que trazan de inmediato un perfil de agotamiento en el gaucho de la época ya indicada. Con cada protagonista, sin embargo, el fenómeno de época queda observado desde diferentes puntos de vista, si bien con perspectivas que surgen de una común dualidad estructural, siempre en contraste y sintetizable en la fórmula gaucho-civilización.

No obstante la intención simbólica que orienta al creador, los tres criollos viejos no pierden en modo alguno su naturaleza humana y, en el acuñamiento de la ya consabida expresión, se alzan en calidad de gauchos "de carne y hueso." La excelencia de Sánchez como dramaturgo se debe, en gran medida, a su habilidad para captar el atributo humano y a la eficacia con que emplea elementos americanos y regionales sin que pierdan autenticidad. De esta manera, el gaucho, además de ser visto como fiel exponente de la pampa, supera dicha condición, adquiriendo valores que se proyectan más allá del estrecho límite lugareño.

Don Olegario: gaucho-educación

Entre los tres criollos viejos, don Olegario, en *M'hijo el dotor*, se distingue por los rasgos humanos que prestan a su personalidad un sello inconfundible. Pleno de sugerencias psicológicas, el personaje se aleja de la trillada imagen literaria que suele presentar al gaucho de esta época como víctima del abuso, haciendo frente a problemas originados por la inmigración, la injusticia y la desidia personal. Por el contrario, don Olegario es un gaucho que posee una rica y próspera estancia, circunstancia que le permite, tanto a él como a su familia, una cómoda situación económica. A pesar de esta holgura material, el acomodado estanciero no deja de encarnar el conflicto dramático del hombre de campo, acosado por los cambiantes fenómenos que sobrevienen con el desarrollo del medio que lo circunda.

El constante progreso que tiene lugar en el mundo rural proviene de raíces urbanas y, además de reducir paulatinamente los límites espaciales en que se desplaza el gaucho, crea también en él sutiles mutaciones psicológicas. Mientras por una parte siente nacer en sí un vivo entusiasmo por el avance que significan algunas manifestaciones de la civilización, por otra experimenta un nuevo y extraño proceso interno: el complejo de sentirse gaucho.

Don Olegario, por ejemplo, pese a su altivez campesina, desarraiga de la estancia a Julio, su único hijo, y lo envía a estudiar a la ciudad con la esperanza de que allí se haga "medio gente."⁴ Esta decisión de su parte ilustra el concepto que de sí mismo tiene como hombre de campo, a la vez que pone de relieve su tácita aceptación de la superioridad por él atribuida a los valores surgidos en el medio urbano. Actitudes semejantes comparten otros dos personajes centrales, Jesusa y doña Mariquita, que también integran y representan el mundo gauchesco. Es precisamente la madre, doña Mariquita, quien declara sin tapujos: "El muchacho es güeno, nos quiere. Lo que hay es que tiene otra educación. Si fuera un campero como nosotros, no estaría pa ser dotor . . ." (p. 59).

El trasplante de Julio, del cual don Olegario es responsable directo, genera el conflicto entre padre e hijo que sostiene la acción dramática de la pieza. Lejos

de la estancia, Julio, como acertadamente lo señala Jesusa, tendrá otras costumbres, porque "en la ciudad se vive de otra manera" (p. 59), y por esa vía el mozo será entonces hijo de gaucho, pero producto de la ciudad. Esto le permite a Sánchez proyectar en *M'hijo el doctor* una doble visión de la decadencia gaucha: la del criollo viejo que con su propia mano tuerce el destino del hijo nacido en la pampa y la del vástago "que se ha mudao hasta el nombre para que no le tomen olor a campesino" (p. 58).⁵

A don Olegario, que sufre y protesta ante la conducta de Julio, le molestan especialmente los hábitos de origen urbano, los modales cariñosos, el airecillo de superioridad y el tono burlón e irónico que suele adoptar el joven profesional. "Si ha de venir . . . a mostrarnos la mala educación que apriende en el pueblo! . . . Viene a mirarnos por encima del hombro, a tratarnos como si fuera más que uno, a reírse en mis barbas de lo que digo y de lo que hago" (p. 59), refunfuña el viejo. Sus argumentaciones, empero, se desvanecen frente a la actitud de su mujer, quien refuta al marido con la siguiente pregunta: "¿Pa qué lo mandamos a estudiar, entonces? . . ." (p. 59).

En la interrogante de doña Mariquita el dramaturgo plantea la verdadera e irónica causa que motiva el enfrentamiento entre padre e hijo: la educación. Este es el elemento dramático que, encarnado en Julio, amenaza desafiante los valores del código tradicional al cual se halla aferrado don Olegario. Así lo concibe el hijo cuando apostrofa a su progenitor sin recurrir a circunloquio alguno: "Todo evoluciona, viejo; y estos tiempos han mandado archivar la moral, los hábitos, los estilos de la época en que usted se educó . . . Son cosas rancias hoy" (p. 68).

David T. Sisto opina que muchas de las reacciones de Julio dejan ver su ascendencia gaucha: el ansia de libertad, la aversión y rechazo al sometimiento y, en cierta medida, hasta la seducción de Jesusa, lo cual hace recordar la manera en que tradicionalmente el gaucho rendía a la china.⁶ Tal opinión crítica, no obstante, sólo es válida con ciertas reservas, porque dichas características aparecen en Julio bastante atenuadas. Su actitud y sus palabras muchas veces engañan. No pasa de ser conato de rebeldía, por ejemplo, la apostura que encierra esta arrogante declaración dirigida a su padre: "Soy hombre, soy mayor de edad, y aunque no lo fuera, hace mucho que he entrado en el uso de la razón y no necesito andadores para marchar por la vida . . . ¡Soy libre, pues! . . ." (p. 68). Pese al tono enfático de sus palabras, hasta el momento ha sido incapaz de vivir por cuenta propia. Siempre ha dependido de la autoridad que ahora pretende descartar y, con relación a las deudas tan mañosa y turbiamente contraídas, él mismo confiesa que pensaba pedirle fondos a don Olegario para saldarlas. La suya es, por consiguiente, una rebeldía si no falsa, irresponsable; sublevación de quien aspira a gozar de los privilegios de la libertad, sin estar dispuesto a asumir del todo las demandas que ella exige.

Por otra parte, respecto a la seducción de Jesusa, vale tener en cuenta que Julio, por su educación y cultura, debiera poseer un mayor sentido de responsabilidad, en comparación con la conducta demostrada por el gaucho que atraía a la china de igual a igual. Por tal motivo parece cínica y carente de virilidad la actitud por él asumida ante el embarazo de la criolla. Hay una situación que el seductor cobardemente elude cuando se limita a decir: "¡No fui, no soy culpable!

. . . No fuimos culpables . . . Fue un accidente . . ." (p. 76). Luego, hasta un tanto orgulloso de su tardía franqueza, se limita a cerrar el funesto episodio con estas palabras de despedida: "¡Vive pues! . . . ¡Sé razonable y no hagas locuras! ¡Adiós!" (p. 77).

De lo anterior se desprende que si en Julio se manifiestan características gauchas, éstas llegan al espectador a través de una perspectiva a todas luces decadente, que en ciertas ocasiones llevan al personaje al plano de la caricatura. Comprensible que así sea, porque no se procura esbozar en él al gaucho puro, sino más bien al producto híbrido, en quien las hipocresías y los dobleces tan fácilmente logrados en el mundo urbano han diluído el concepto de la hombría y del valor que forjara el renombre de la figura más soberbia de la pampa.

Inmediatamente después del estreno de *M'hijo el doctor*, la crítica entrevistó, además, en la confrontación de padre e hijo, "el conflicto entre una tradición de siglos y una moral nueva," concluyendo en el acto que Julio encarnaba el nuevo código ético.⁷ Un estudio detenido de su conducta revela, en cambio, que pudieron ser muy otros los móviles del creador, porque el personaje se muestra demasiado débil y tornadizo para inducir a la creencia de que Sánchez se proponía representar seriamente en él la concepción de una nueva moral. El desafío y la rebeldía hacia la autoridad paterna sólo da pie a la tensión dramática con que se relacionan los personajes, mas no por ello determinan en forma automática la dimensión simbólica que se les ha atribuído. Julio personifica más adecuadamente, como se ha indicado en este estudio, otra faceta del ocaso en que se abisma el gaucho. Desde las primeras escenas se advierten los trazos que prueban la voluntad de caricaturizar que orienta al dramaturgo. El cambio de nombre adoptado por Julio y la alusión maliciosa de don Olegario al indicar el gusto refinado de su hijo, quien pide en la estancia que se le sirva chocolate, dejan ver dicha intención. Además, cuando Jesusa tercia en favor del mancebo e indica que éste, en vez de chocolate "prefiere un churrasco o un mate" (p. 58), doña Mariquita, dirigiéndose a su marido, aprovecha la oportunidad para hacer el comentario final que cierra sutilmente la escena: "Y vos que decías que nada quería saber con las cosas del campo . . . ya lo ves . . . come churrasco . . ." (p. 58).

Concluído el segundo acto, que se desarrolla en una salita de hotel de la ciudad, *M'hijo el doctor* finaliza con el regreso del criollo viejo al terruño inconscientemente traicionado. Don Olegario, aún en el pueblo, después del violento diálogo con Julio para que éste restaure la honra de Jesusa, enferma de gravedad y se hace trasladar a la estancia. Comprende tardíamente que de la ciudad ha provenido la fuerza destructora y por ello, en un gesto final de desprecio y soberbia, rechaza los remedios de procedencia urbana: "¡No quiero dejar en la ciudad ni los huesos! . . . Cosa de la ciudad no quiero. . . me matará más pronto. . . Llamen a la médica si quieren que viva un tiempo más" (p. 58).

De esta manera, en el lecho de muerte, engañado por piedad con una promesa de matrimonio que Jesusa no piensa cumplir, cae finalmente el telón. No se ha restaurado la armonía ni se han ofrecido soluciones; sólo queda resonando el grito final de Julio, "¡Oh! . . . ¡La vida! . . . ¡La vida! . . ." (p. 90).

Cantalicio: gaucho-inmigración

De las piezas que componen la trilogía de ambiente rural, *La gringa* es, sin duda alguna, la de más obvio sentido simbólico y por algunos aspectos de su realización hasta puede ser considerada el reverso de *M'hijo el dotor y Barranca abajo*. En efecto, se nota de inmediato que en éstas predomina la recreación pesimista del gaucho, en tanto que aquélla se estructura en conformidad a un desenlace grávido de felices augurios. El gaucho, como parte integrante del estrato social, no será aniquilado por la inmigración y el progreso, sino que, fundiéndose con ellos, servirá para forjar, como lo advierte uno de los personajes en la última escena, "la raza fuerte del porvenir . . ." (p. 144). Los nombres de la joven pareja destinada a predecir ese futuro de esperanza, unidos en vínculo de amor y en la sangre del hijo que se anuncia, refuerzan el afán figurativo que el dramaturgo procura imprimir a la obra: Victoria, "hija de gringos puros" (p. 144), y Próspero, auténtico retoño de linaje gaucho.

El mensaje halagüeño y prometedor de *La gringa*, sin embargo, es sólo uno de los niveles estructurantes, el que sirve de conclusión e importa más como vaticinio que como realidad. El plano central en que descansa el desarrollo de la pieza, se encuentra cimentado más bien en la precaria situación de Cantalicio, criollo viejo que sirve al dramaturgo para dar otra variante de la decadencia del gaucho. Cantalicio es un paisano arrasado por la pujante fuerza de la inmigración, representada especialmente en el laborioso y astuto don Nicola. Como a don Olegario, el criollo viejo de *La gringa* tropieza con serios obstáculos al querer entenderse con su único hijo, Próspero, pero sin que la tensión llegue al dramatismo de *M'hijo el dotor*. Además, a diferencia de Julio, el hijo de Cantalicio ha labrado su propia independencia y por ello queda autorizado para decirle a su padre, "usted sabe que desde hace un tiempo vivo por mi cuenta y de mi trabajo" (p. 115).

Cantalicio, por su parte, no muestra entre sus haberes la encomiable laboriosidad de que da pruebas su hijo. Desde el mismo comienzo de la obra se destaca la incuria del criollo viejo, causa primordial de su ulterior humillación y empobrecimiento. Próspero, lamentando la segura pérdida de las tierras de su padre, le enrostra estas afrentosas palabras: "Si usted me hubiese dado el campito cuando yo se lo pedí pa sembrarlo, no se vería en este trance; pero se empeñó en seguir pastoreando esas vaquitas criollas que ya no sirven ni pa . . . insultarlas, y cuidando sus parejeros y puro vivir en el pueblo, y dele al monte y a la taba . . . y, amigo . . . a la larga no hay cotejo . . ." (p. 115).

Aunque el criollo viejo protesta rechazando la acusación, su inveterada negligencia le hará perder finalmente la última porción de lo que había sido la extensa heredad agrícola de sus antepasados, "de los viejos González, cordobeses del tiempo e la independencia" (p. 125), como el propio Cantalicio apostilla con un dejo de inevitable tristeza y amargura.

A la pérdida de sus posesiones, tras inútiles esfuerzos entre jueces y escribientes venales, se suma la partida de Próspero, hondo desgarrón sentimental. La soledad y el desamparo empujan al anciano a buscar refugio en las tierras que habían constituido el patrimonio de sus abuelos. Antes de la partida, en la fonda del pueblo se llevan a cabo las últimas transacciones con el gringo Nicola, oportunidad

que da ocasión al dramaturgo para incorporar dos episodios de vital importancia. Ambos revelan la condición desesperada y la postergación ultrajante que sufre el campesino criollo e importa tenerlos en mente para no ser deslumbrados por el final optimista y simbólico del drama. En la rica pintura costumbrista de la pulpería que sirve de fondo a las últimas escenas del segundo acto, entra abruptamente un paisano que llega pidiendo ayuda para un trabajador enfermo. La intención alegórica del incidente, donde intervienen un médico y un cura—guías del cuerpo y del espíritu—, es obvia. El mensajero se dirige al doctor en el momento que éste juega a las cartas con el párroco y otros amigos del pueblo, entablándose el diálogo siguiente:

PAISANO.—Güen día, señor doctor . . . Yo venía a buscarlo pa ver si quiere dirse hasta la chacra de los Bertoni, que hay un enfermo grave.

EL CURA.—(*Alarmado*) ¿Cómo, Bertoni está enfermo? ¿Cuál de ellos? ¡Pobre! . . .

PAISANO.—No es ninguno de los colonos . . . Es un peón del mediero, un cordobesito joven. . .

EL CURA.—¡Ah! . . . ¡Eso es otra cosa! . . . (p. 120).

La ironía se intensifica cuando el paisano con desesperación exclama: “¡Pero doctor! . . . Si es que ya está muy hinchao, y si no lo operan en seguida se muere. . . .” A lo que el facultativo responde con impaciencia: “¡Qué quiere que le haga! ¡Estoy muy ocupado! . . . No puedo . . .” (pp. 120-121).

La visión de menoscabo y abandono adquiere transcendencia con la escena que pone fin al acto. Después de consumir varias copas de ginebra, despojado ya de sus bienes, entre colonos que cantan sus aires nativos y paisanos taciturnos que beben, en raptó de tristeza y rabia, Cantalicio llora. Con lágrimas y desconsuelo borbotea: “¡Déjenme! ¡Solito; . . . Yo no preciso de nadie . . . Ya no tengo amigos, ni casa, ni hijos . . . Ni patria . . . Soy un apestado . . .” (p. 128).

En el tercer acto, después de dos años de ausencia, el criollo viejo regresa de paso y por pura nostalgia a las tierras que habían sido suyas. Le cuesta reconocer el mérito de las transformaciones que la máquina y el trabajo han producido en el medio y, hasta donde alcanza a vislumbrar su vista, lo único que permanece de su tiempo es un frondoso ombú, que los nuevos propietarios están haciendo derribar. El destino interviene entonces como ráfaga de viento pampero. El caballo de Cantalicio se espanta por el ruido de un automóvil que, como manifiesta expresión del progreso, pasa veloz por la carretera. El viejo se cae de la cabalgadura quedando malherido, pero se niega de momento a recibir el auxilio que se le brinda, prefiriendo acomodarse en el tronco del vetusto ombú—noble representación criolla—y dice a Victoria que solicita acude a prestarle ayuda: “Dejame aquí no más, m’hijita . . . Entre estas raíces que parecen brazos. Era destino de Dios que había de morir en mi mesma tapera . . .” (p. 137). Mas no es la hora de la postrer partida. Se le amputa el brazo derecho y sufre la humillación de tener que aceptar los cuidados de su convalecencia en casa de don Nicola, a pesar del descontento y las murmuraciones de la esposa del colono, mujer que jamás aminora su desprecio y acritud hacia el criollo viejo.

Don Zoilo: gaucho-fatalidad

El protagonista de *Barranca abajo*, como lo indica el título de la obra, marca

el nivel del descenso arrollador y aniquilante del gaucho, de modo mucho más patético que el de los otros dos criollos viejos. En don Olegario, estanciero rico, la rebeldía de Julio y la deshonra de Jesusa originan el desmoronamiento físico y moral del personaje. En Cantalicio, a modo de contraste, el énfasis está puesto en la pérdida de sus posesiones, conjugándose en don Zoilo, síntesis de la visión trágica del gaucho, el derrumbe de los bienes materiales y del espíritu. Patentes y devastadores son los abusos y las injusticias que con él se han ensañado, hasta inducirlo a pronunciar desgarradores parlamentos: "Agarran a un hombre sano, güeno . . . honrao, trabajador servicial . . . lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonados a juerza de sudor; del cariño de su familia, que es su mejor consuelo, de su honra . . . ¡canejo!, que es su reliquia, lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellido . . ." (p. 183).

La protesta es violenta y acerba, pero ceñida a la realidad. Con la mengua de sus propiedades "hasta el apelativo le borran" (p. 172) y ya no es más don Zoilo Carvajal, sino sencillamente "el viejo Zoilo" (p. 172). Innegable y enconada es la infamia de los usurpadores que, lejos de conformarse con la posesión de las tierras, quieren "servirse de él y su familia pa desaguachar cuantas malas costumbres han aprendido" (p. 160). Mancillan el honor del anciano permitiéndole vivir en la casa que hasta hace poco había sido suya, sólo con el propósito de mantener a la hija y a la hermana del allegado al alcance de sus bajas pasiones. Denigrante se torna para el criollo viejo la falsa bondad con que una mano le proporciona amparo en tanto que la otra lo hunde en el cieno de la afrenta. El descenso físico y espiritual del gaucho, aquel que antaño fuera rey y señor de la pampa, se convierte así en total e ineludible decadencia.

En *Barranca abajo*, además, aunque con una aproximación muy semejante a la usada en *La gringa*, el dramaturgo se aparta del mensaje que se logra entrever por medio de Próspero y Victoria, con el fin de precipitar un desenlace diametralmente opuesto e inesperado: el suicidio del criollo viejo.⁸ En ambas obras el gaucho termina despojado de sus tierras y si Cantalicio percibe la fuerza avasalladora de la mano extranjera, don Zoilo sucumbe ante la codicia de criollos poderosos y la corrupción de un sistema que lo margina y explota.

En *La gringa* el espectador presencia la forma en que se realiza la pérdida del terruño, pero en *Barranca abajo* la acción comienza después que don Zoilo ha sido víctima del despojo de su patrimonio y cuando ya sospecha el deterioro moral de su familia. Conviene poner de relieve esta circunstancia porque explica, en gran parte, la conducta desorientada y contradictoria del protagonista. Desde que aparece en escena don Zoilo es un personaje desgarrado, maltrecho por la amargura y debatiéndose en un conflicto que le impide acertar con la verdadera causa de sus infortunios y lo incapacita para tomar una resolución reivindicatoria.

Su primera aparición en escena es sonambulesca. Surge del foro durante el diálogo sostenido por otros cuatro personajes. Camina con desgano y, cuando se sienta, ensimismado, con un cuchillo traza marcas en el suelo, sin poner atención ni participar en el problema de familia que se ventila. Cuando Rudecinda, su hermana, se dirige por fin a él haciéndole una pregunta y llamándole repetidamente por su nombre, se levanta sin responder y hace mutis con total indiferencia.

Aunque las acotaciones repiten la mención de la siesta, hábito que puede aludir a la pereza criolla, don Zoilo, encarándose con el comisario Gutiérrez y don Luis, devorador de sus tierras, se caracteriza a sí mismo como hombre de empuje y trabajo. La remuneración, a despecho de sus esfuerzos y en armonía con sus palabras no ha sido suficientemente equitativa: "Bien saben todos que, con mi familia, jué creciendo mi haber a pesar de que la mala suerte, como la sombra al árbol, siempre me acompañó" (p. 160).

La "mala suerte," vale decir el destino, ha desempeñado un papel de importancia en la suma de sus desventuras. Es obsesionante en él la idea de esta fuerza aciaga. Cuando Rudecinda le exige la parte de la herencia que le corresponde, don Zoilo contesta: "¡Pedísela a tu amigo el diablo, que se la llevó con todo lo mío!" (p. 156). Luego reitera su sentimiento al proferir las exclamaciones con que finaliza el primer acto: "¡Señor! ¡Señor! ¿Qué le habré hecho a la suerte pa que me trate así? . . . ¡Qué, qué le habré hecho!" (p. 161).

Tan imperativa perdura en el criollo viejo la conciencia de ser víctima de un destino implacable, que el enunciado gaucho-fatalidad se impone como el término más apropiado para denominar la trayectoria espacio-temporal que rige su existencia.

Además del convencimiento a que ha llegado por la cruenta realidad de ese signo fatal que lo persigue, cruza también por su espíritu un torturante complejo de culpabilidad, a veces contradictorio. Al hacer el recuento de sus desdichas, don Zoilo posee plena conciencia de no merecerlas y así lo declara sin titubeos. Por otra parte, en la entrevista con don Luis, personificación del progreso dominante, el anciano confiesa sin ambages: "No, no me defendí bien, no supe cumplir con mi deber. ¿Sabe lo que debía hacer, sabe lo que debí hacer? ¡Buscar a su padre, a los jueces, a los letrados, juntarlos a todos ustedes, ladrones, y coserles las tripas a puñaladas, pa escarmiento de bandoleros y saltiadores! ¡Eso debí hacer! ¡Eso debía hacer! ¡Coserlos a puñaladas!" (p. 160).

Esa sensación de culpa, asimismo, le hace implorar a su mujer y a su hermana que lo perdonen, aunque, por ironías de la vida, han sido precisamente ellas las que han precipitado la deshonra de la familia. Don Zoilo, en cambio, que más tarde hasta se considera responsable por la pérdida de Robustiana, hija que para él significaba el único asidero de cariño, sólo siente crecer en sí el espectro de su propia culpabilidad: "¡Y yo tengo la culpa! ¡Yo! . . . ¡Yo! Por ser demasiado pacífico. Por no haber dejao un tendal de bellacos. ¡Yo . . . tuve la culpa!" (p. 172).

El esfuerzo final de restablecer la honra de la familia también fracasa de modo rotundo. Don Zoilo, enterado de las bajezas que impulsan a don Luis y al comisario Gutiérrez, abandona la casa de la estancia y se radica en el humilde rancho de Aniceto. Desafortunadamente, el criollo viejo tampoco cuenta esta vez con el apoyo ni la comprensión de los suyos, quienes le dan la espalda, embaucados por Martiniana, alcahueta que descubre otro aspecto del debilitamiento gaucho.

La sorda lucha contra el infortunio culmina al morir Robustiana, la tísica que era la dulce y única razón de su existir, justamente cuando la muchacha tejía sueños de amor y esperanza que pudieron ser el refugio de don Zoilo. Con ello la fatalidad ha dado el golpe de gracia. La soledad es ahora hosca y absoluta.

Derrotado por la ciega fuerza del destino, la muerte de la hija toca el último resorte de su desfalleciente voluntad y, en un chispazo de rebelión, vieja herencia gaucha, no espera más la señal de la partida: es la hora del suicidio.

La figura de don Zoilo preparando el lazo de la horca que pondrá fin a su existencia cierra el ciclo de los dramas de ambiente rural. Se reafirma con ella el objetivo que Sánchez se propusiera, captando en la caracterización de los tres criollos viejos el perfil despoetizado observable en el ocaso del gaucho. A pesar de las esperanzas y el mensaje positivo de *La gringa*, predomina en las obras del creador uruguayo la dramatización negativa y verídica de las transformaciones que tenían lugar en las estancias de principios de siglo y los conflictos humanos que por ende se suscitaban. Con fina sensibilidad de artista Sánchez puso en escena un fenómeno de la época, brindando en esas tres figuras de la pampa una triple visión, emotiva y humana, de la áspera vida gaucha. Sin descuidar la identidad inconfundible de un interesante espacio americano ni desvirtuar la integridad humana de los personajes típicos que lo pueblan, el dramaturgo da pruebas de su maestría para crear una precisa sensación de tiempo saturada de tonalidades y matices admirablemente sugerentes.

Eastern New Mexico University

Notas

1. Roberto F. Giusti, *Florencio Sánchez: su vida y su obra* (Buenos Aires: Editorial Justicia, 1920), p. 91.

2. Giusti, p. 98.

3. Enrique Amorim es uno de los escritores que llevará más tarde, particularmente a sus novelas y cuentos, la visión del gaucho que se halla en el teatro de Sánchez. Abundan en las creaciones de aquél personajes desarraigados que, como Julio en *M'hijo el doctor*, llegan a ser ejemplos tan señeros como el protagonista de *El paisano Aguilar*. Además, el diligente don Nicola, de *La gringa*, bien pudo servir de fuente de inspiración para los colonos inmigrantes que el novelista uruguayo crea en *La edad desaparece* y, sobre todo, en *El caballo y su sombra*. Ver Santiago Rojas, "Gaucho y paisano en Amorim: del mito a la realidad," *Explicación de Textos Literarios*, Vol. vii-2 (1978-79), 185-92.

4. Dardo Cúneo: *Teatro completo de Florencio Sánchez* (Buenos Aires: Editorial Claridad, 1964), p. 68. Las próximas citas de los dramas aquí estudiados provendrán de esta edición y sólo se indicará entre paréntesis el número de las páginas.

5. Cuando don Olegario dice estas palabras, interviene doña Mariquita para hacer la siguiente aclaración: "No seas malo, Olegario; vos sabés que él llevaba los dos nombres: Robustiano y Julio . . . ahora se firma Julio R . . ." (p. 58).

6. David T. Sisto, "The Gaucho-criollo honor code in the theatre of Florencio Sánchez," *Hispania*, 38, No. 4 (dic 1955), 451-455.

7. Según Dardo Cúneo (*Teatro completo*, p. 58), este juicio crítico apareció en *El País* de Buenos Aires, el 15 de agosto de 1903, dos días después del estreno de la obra. El artículo aparece firmado con las iniciales J.I., las cuales Cúneo atribuye a José Ingenieros.

8. Es bien sabido que los empresarios teatrales y la crítica objetaron al dramaturgo el desenlace trágico de *Barranca abajo*, esgrimiendo el argumento de que no se ceñía a la realidad de la existencia campesina. Sánchez, empero, aunque enmendó la versión del estreno, no quiso modificar el designio final del criollo viejo, defendiendo su posición con firmes palabras: "Esa es mi idea, mi tesis. Con ella quiero probar que cuando un hombre ya no tiene nada qué hacer en esta vida, puede un amigo, un pariente, no oponerse a su voluntad de suicidarse." Citado por Jorge Cruz, *Genio y figura de Florencio Sánchez* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966), p. 107.