


7-2009

Apropiación indebida: Florencio Sánchez y el dialogismo bajtiniano

Elizabeth Rivero

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Rivero, Elizabeth. (2009) "Apropiación indebida: Florencio Sánchez y el dialogismo bajtiniano," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 599-610.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ En el prólogo uruguayo a la colección de ensayos *Florencio Sánchez entre las dos orillas* (1998), editada por Osvaldo Pelletieri y Roger Mirza, éste último matiza varias afirmaciones categóricas elaboradas por la crítica especializada en torno a la figura del dramaturgo novecentista, nacido en Montevideo pero radicado por varios años en Argentina, donde produjera casi la totalidad de su obra. Entre otras puntualizaciones, el crítico rescata el trabajo de Emilio Irigoyen incluido en el volumen, en el que se condenan las lecturas reduccionistas a que fueran sometidas las obras de Florencio Sánchez (1875-1910), resultantes en múltiples y contradictorias apropiaciones ideológicas que iban desde el discurso liberal anticlerical al conservador moralista (Mirza, 1998: 15-24)¹. Para Irigoyen, la evidente voluntad ideológica del autor, aunada al despliegue de un vasto juego de sentidos, daba lugar a una prolífica y simultánea actualización desde los diferentes metarrelatos imperantes en la intelectualidad del novecientos. (Mirza, 1998: 118)

Desde otra óptica, Graciela Mántaras hace referencia a la ambigüedad y/o contradicción ideológica tanto del propio Florencio Sánchez como del ideario que trasunta en sus obras. Según Mántaras, el credo anarquista que profesaba Sánchez, con su fe en el advenimiento de una sociedad libre y justa y su solidaridad con los menos privilegiados, colisionaba con su apoyo a ciertas franjas del pensamiento liberal sustentado por las oligarquías dominantes. De alguna manera, tanto en *Cartas de un flojo* (1900) como en el ensayo que escribiera por encargo de José Ingenieros *El caudillaje criminal de Sudamérica* (1903) (en el que Sánchez arremete contra el sistema de caudillos a través de la figura de Francisco Pereyra de Souza, caudillo de la frontera brasileña) el autor coincide con el pensamiento sarmientino del *Facundo* (1845). Según éste, la historia de América es la lucha de la civilización urbana contra la barbarie rural, y el futuro de sus países depende del aniquilamiento de la barbarie, expresada a través de los caudillos y las montoneras (Mántaras, 1975:11) Afirma Mántaras que, precisamente:

¹ La primera de ellas tiene que ver con el proceso de mitificación de Florencio Sánchez, que llevara a críticos de la talla de García Esteban, Alberto Zum Felde y Emir Rodríguez Monegal, entre otros, a consignar una suerte de borradura o desestimación de las manifestaciones teatrales anteriores y posteriores al surgimiento del autor. La segunda se refiere a su canonización como autor teatral “rioplatense”, auspiciada por críticos como Giusti, Cúneo, Ordaz y Ángel Rama. A pesar de no rechazarla de plano y sí confirmar la incorporación de Sánchez al canon teatral y literario tanto argentino como uruguayo (a través de los programas de enseñanza secundaria y universitaria), Mirza recoge la opinión de Larreta quien reclama una necesaria contextualización. En tercer lugar, Mirza relativiza la discusión acerca de la condición uruguaya o argentina de Sánchez e inserta este debate en un marco mucho mayor y en el que ya se revela como problemática la delimitación de qué se entiende como teatro uruguayo debido, por un lado, a las resbaladizas nociones de identidad y de nación y, por otro, al polémico surgimiento del país a la vida independiente.

Con este pensamiento, en su praxis histórica, aniquilaron al indio y al gaucho, despojaron a los medianos y pequeños productores rurales, explotaron al inmigrante y al trabajador urbano; en suma, crearon ese orden social injusto contra el cual el mismo Sánchez se rebela. (Mántaras, 1975: 15)

En ese sentido, a través del análisis de dos de sus obras rurales, *M'hijo el doctor* (1903) y *Barranca abajo* (1905), me propongo demostrar cómo, lejos de ser una yuxtaposición caótica de materiales de factura dispar y principios ideológicos incompatibles, estos trabajos de Sánchez obedecen a una poética orgánica que, asentada en el dialogismo bajtiniano, infiere un corte transversal en el universo socio-económico y cultural del Uruguay del novecientos. La incisión desnuda el conflicto ideológico, los avances y retrocesos, los premiados y los postergados de una sociedad marcada por el pasaje de una economía agraria patriarcal a una economía capitalista. Sin embargo, contra toda suposición que intente ver estos textos como obras de “tesis”, no existe la promesa de la sutura que, en un proceso dialéctico, sintetice los contrarios y observe el mundo desde el prisma privilegiado de la conciencia unitaria del autor.

A efectos metodológicos, me apoyaré en las investigaciones teóricas desarrolladas por Ángel Berenguer, específicamente su teoría de los motivos y las estrategias. A partir de nociones esbozadas por Lucien Goldmann en sus publicaciones póstumas, Berenguer construye un paradigma crítico que permite abordar el teatro contemporáneo en cuanto expresión espectacular del YO (del autor, del director, del actor, etc.) En tal sentido, señala que entre el “yo” y su entorno, en permanente transformación, se produce una tensión a la que el “yo” reacciona expresando su *conciencia* individual, que no es otra cosa que la concreción personal de una *visión del mundo* o, en otras palabras, de un conjunto de factores que determinan la mentalidad de un grupo específico. Por otra parte, esta *visión del mundo* generará en el autor el recurso a ciertas fórmulas estéticas o *estructuras paradigmáticas* signadas por la conciencia que su experiencia vital ha ido moldeando y un modo de expresión particular (*estrategia creativa*) ajustada a sus propósitos, gustos e intereses. En síntesis, la agresión del entorno (*los motivos*) desencadena en el “yo individual” el desarrollo de una serie de estrategias que permiten dar cuenta de las circunstancias cambiantes y contradictorias del mismo. Para Berenguer, el objetivo último de todo análisis crítico debe ser el estudio de esos motivos específicos y, por ende, el regreso del *plano imaginario* del texto teatral al *plano conceptual* que lo instigara. A los efectos de sistematizar el análisis del texto dramático en función de la tensión entre el “yo” y el entorno, Berenguer reconoce una serie de categorías que explicitan las áreas en las que el “yo” se relaciona de manera problemática con el entorno y a las que él llama mediaciones. Señala tres, específicamente: la *mediación histórica* (el proceso histórico), la *mediación psicosocial* (el conjunto de mentalidades

de diferentes grupos o sectores sociales como respuesta a este proceso) y la *mediación estética* (los estilos o actitudes estéticas que se corresponden con estas mentalidades) (Berenguer, 2007:13-30). En el caso específico de las dos obras analizadas en este trabajo, el complejo proceso de modernización del Uruguay en el primer fin de siglo, (*mediación histórica*) y el amplio abanico ideológico que tal proceso desata (*mediación psicosocial*), configuran un entorno conflictivo que el autor aborda en estos textos literarios signados por el realismo social (*mediación estética*) (he aquí los *motivos*) desde una perspectiva dialógica (*las estrategias*).

M'hijo el doctor, desde el género de la comedia, y *Barranca abajo*, desde la tragedia, integran junto a *La Gringa* (1904) la tríada de obras de temática campera escritas por Sánchez en el breve e intenso periodo de su producción dramática. Más allá de compartir el mismo ambiente campesino, son muchas las coincidencias que ligan a ambas obras, tanto desde el punto de vista de los motivos tratados como del reparto de personajes y la estructura dramática. Esto refuerza la idea de un proyecto lógico e integral que recoge una serie de constantes, preocupaciones, ambigüedades y conflictos propios de un estadio dado de la sociedad uruguaya que concreta la transición del Antiguo Régimen a la Modernidad. El choque entre los valores y presupuestos de la mentalidad criolla tradicional y los nuevos aires de la modernidad, en sus más variadas expresiones que van del pensamiento ácrata al liberalismo, la polaridad campo/ciudad, la defensa de la honra y el honor, el seductor donjuanesco, la celestina (estos tres últimos, temas tan caros a los Siglos de Oro españoles) son tópicos que moldean ambas obras. Y, lo que es aún más llamativo, tanto en *M'hijo el doctor* como en *Barranca abajo*, la acción se estructura en torno a la presencia de la figura de un padre noble aferrado a la mentalidad criolla patriarcal, una amante hija/ahijada que le respeta y combina sutilmente los viejos y los nuevos valores, un hombre íntegro que la quiere, un/a hijo/a desafiante poco escrupuloso/a y adscrito/a a nuevas líneas de pensamiento, una madre complaciente y/o pusilánime que se niega a ver los malos pasos del/de la hijo/a descarriado/a, un burlador que se aprovecha de la inocencia de las jóvenes criadas en la naturaleza rural, una celestina con dotes de curandera que, con su hábil palabrerío, teje y desteje relaciones románticas. Este calco temático y estructural me conduce a afirmar que ambas obras son dos figuras especulares que duplican y amplifican el ambiente fermental del primer fin de siglo uruguayo.

Estrenada en agosto de 1903 en la ciudad de Buenos Aires por la compañía de Gerónimo Podestá, *M'hijo el doctor* contó desde un primer momento con la aceptación del público y de la crítica, que la entronizó como la obra inaugural de la dramaturgia rioplatense. La misma se divide en tres actos: el primero y el tercero tienen lugar en una estancia de la República Oriental del Uruguay, mientras que el segundo sucede en su capital,

Montevideo. El drama narra el enfrentamiento entre Don Olegario, acaudalado estanciero del interior de la República y fiel representante de la cosmovisión rural tradicional y su hijo el “dotor”, Julio, quien se ha mudado a la ciudad para realizar estudios de leyes. Don Olegario siente que Julio, quien ha *aggiornado* su pensamiento para ajustarse a la modernidad urbana, no le profesa el respeto debido. Pero el auténtico conflicto se desata cuando el estanciero comprueba que su hijo compromete su buen nombre a los efectos de conseguir dinero para mantener su estilo de vida, y se agudiza cuando Julio no accede a complacer a su padre y casarse con Jesusa, ahijada y protegida de Olegario, a quien ha dejado encinta.

Por su parte, *Barranca abajo* fue estrenada en Buenos Aires en abril de 1905, en el teatro Apolo, a cargo de los hermanos Podestá, con similar recepción por parte del público y de los críticos. Dividida también en tres actos, los mismos se ubican en el campo uruguayo (esto puede inferirse en base a referencias al General José Gervasio Artigas y al arroyo Sarandí), ya que la ubicación en la campaña de Entre Ríos corresponde a los Podestá y no figura en el original del autor. La tragedia se centra en la caída y ulterior suicidio de Don Zoilo Carabajal, viejo estanciero oriental, quien se ha visto despojado de sus bienes materiales, del respeto de su familia y de su honra ante una comunidad de la que se encuentra escindido. Don Zoilo ha perdido sus tierras por una disputa por el título de propiedad y las mismas han pasado a manos de Don Juan Luis y de su padre. A espaldas de Don Zoilo, el joven permite a la familia quedarse en la estancia, ya que esto facilita sus planes de seducción de Prudencia, hija de Carabajal, así como también las relaciones sentimentales del Capitán Butiérrez con Rudelinda, hermana de Zoilo. El viejo hacendado sólo cuenta con el apoyo de su hija Robusta, quien abre sus ojos a la verdad. Cuando ésta muere de tuberculosis, Zoilo se quita la vida.

A pocos días del estreno de *M'hijo el dotor*, José Ingenieros publicó en el diario *El País* de Buenos Aires una reseña de la obra en la que señala que, si bien el público celebró el tema tratado por su interés y la crítica elogió la lograda factura técnica de la obra, muy pocos comprendieron «lo esencial (...): el conflicto entre la ética vieja, crepuscular, y la ética nueva, apenas diseñada en la aurora de ideales altamente revolucionarios». Prosigue Ingenieros señalando que se enfrentan dos corrientes diferentes, correspondientes a dos tiempos también diferentes y representantes de sendas morales: vencida una, victoriosa la otra (Sánchez, 1941: 58). Por su parte, Emilio Frugoni en *La Sensibilidad Americana* (1929) se expresa en términos similares a los de Ingenieros, aludiendo a «la lucha entre el pasado patriarcal y austero» y «el presente revolucionario». Frugoni, quien ve en el padre y el hijo los abanderados de tales luchas, considera que:

[...] el autor no ha estado feliz en su exposición del criterio revolucionario. Se me antoja que sin advertirlo ha traicionado en parte sus propósitos... Cada vez que el pasado –en la encarnación del padre– cruza allí sus armas con el futuro, personificado en el hijo, el público no puede menos que comprender –no ya de sentir– que al viejo no le falta razón... (Sánchez, 1941: 75)

Si bien Ingenieros y Frugoni aciertan al señalar dos de las grandes líneas de pensamiento que subyacen en las obras, es erróneo sostener que haya en las mismas la intención de mostrar a alguna de ellas como triunfante. Tal afirmación supondría encontrar una voluntad monológica en los dramas, los cuales estarían caracterizados por una síntesis ideológica identificada con el pathos del autor. Sin embargo, estas dos obras de Sánchez se distinguen por el dialogismo ideológico de corte dostoiévskiano que las atraviesa. Precisamente, al estudiar las obras de Fedor Dostoiévski (1821-1881), Mijaíl Bajtín concluye que el principio estructural que las signa es «la unión de elementos heterogéneos e incompatibles» junto a «la pluralidad de centros no reducidos a un común denominador ideológico» (Bajtín, 1993: 31). Según Bajtín, de este modo el novelista ruso sienta las bases de la «novela polifónica», destruyendo «las formas establecidas de la novela europea, en su mayoría monológica (homófona)» (Bajtín, 1993: 18). Más aún, indica Bajtín que: «Dostoiévski, igual que el Prometeo de Goethe, no crea esclavos carentes de voz propia (como lo hace Zeus), sino personas libres, capaces de enfrentarse a su creador, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponerse». (Bajtín, 1993: 16)

En *Barranca abajo*, la mentalidad del Antiguo Régimen y la de la Modernidad finisecular se entrelazan sin imponerse una a la otra o reducirse a un común denominador. Don Zoilo es el representante *sine qua non* de la mentalidad criolla tradicional. Su caída da cuenta del pasaje de una economía agraria patriarcal a una economía basada en la estancia como baluarte capitalista, y su incapacidad para amoldarse a los nuevos tiempos. En tanto héroe trágico, Zoilo ha cometido una falta trágica (hamartía) que ha desencadenado la peripecia (Detoca, 2003: 171). Su pecado es permanecer ciego ante los cambios históricos, «interpretar en términos de destino, de suerte, un acaecer económico». (Mántaras, 1975: 48)

Por otra parte, su ceguera se expresa a través de su falta de agencia y de su silencio. En contraposición, son precisamente las mujeres de la obra quienes mejor se adaptan a los ritmos de la Modernidad, caracterizándose por ser mujeres «de recursos» (Sánchez, 1997: 128) y estar en control del discurso². Son ellas las que confirman, siguiendo

² De alguna manera, este cambio sutil en el rol femenino acompaña una transformación demográfica en el Uruguay del novecientos que, a más largo plazo, conduciría al surgimiento de la mujer empleada y a la “revuelta feminista”, ya durante la actuación política del presidente José Batlle y Ordóñez (1903-1907, 1911-1915) (Barrán y Nahum, 1979:16).

a Foucault, que el discurso no se limita a trasladar la lucha entre dos sistemas de dominación sino que es aquello por lo que y por medio de lo cual se lucha. De esta forma, el discurso se transforma en el poder del que quiere uno adueñarse (Foucault, 1999:15). La obra se abre con el ajetreo y la bulla de las mujeres que, mientras planchan y adornan vestidos, discuten acaloradamente. Don Zoilo no hace su entrada hasta la segunda escena del primer acto y en ella permanece silencioso y prácticamente inmóvil. La referencia a sus acciones indica la pasividad y la lentitud: «Se levanta de la siesta. Avanza lentamente y se sienta en un banquito. (...) saca el cuchillo de la cintura y se pone a dibujar marcas en el suelo» (Sánchez, 1997: 80). Cuando se resuelva a hablar, su hermana Rudelinda dirá: «Ese hombre está loco o está borracho» (Sánchez, 1997: 87), destacando de esta manera su incapacidad para dominar la palabra, dar cuenta de los hechos e influir sobre ellos. Precisamente, Foucault ha identificado a la locura como un principio de exclusión que invalida la circulación del discurso de quien la padece (Foucault, 1999: 15). Por el contrario, las mujeres de la obra controlan y manipulan el discurso. Ña Martiniana, una celestina que media en los amores de Prudencia/Juan Luis y Rudelinda/Capitán Butiérrez, es un personaje vital en la obra, a pesar de su apariencia secundaria. Es por ella que conocemos datos muy importantes del argumento, tales como la situación de Don Zoilo y la pérdida de sus tierras y bienes por un pleito por la propiedad de la tierra o los detalles de la muerte de Robusta como consecuencia de la tuberculosis³.

Pero, fundamentalmente, es Martiniana (quien es lavandera del Capitán Butiérrez y, aunque nunca se menciona en la obra, probablemente a cambio de una recompensa monetaria) la que insta los encuentros románticos furtivos de las mujeres Carabajal. Una vez que Robusta ha notificado a su padre de esta situación y Don Zoilo ha trasladado a la familia al rancho de Aniceto, es Martiniana la que en dos oportunidades diseña un plan de huida para que las Carabajal regresen a la estancia, llegando al extremo de que Zoilo sea llevado a la comisaría para que no estorbe el proyecto. Su sutil manejo del lenguaje les augura el confort de la vida en la estancia y les deja entrever la (incierto) posibilidad del matrimonio con sus amantes: «Vos [Prudencia] con tu Juan Luis, que *tal vez* se case pronto, como me lo ha asegurado; usted comadre [Rudelinda], con su comisario ... que *me han dicho, que me han dicho* que anda en tratos de arriendo pa poblar y ayuntarse (...)» (Sánchez, 1997: 117) (el énfasis es

³ Según Graciela Mántaras, la expropiación de los campos de Zoilo podría tener dos posibles orígenes históricos: o bien que la estancia heredada de sus abuelos fuera una de las repartidas por el Reglamento artiguista de 1815, cuyos donatarios fueran despojados lentamente, o que se tratara de tierras fiscales. En todo el siglo XIX se sucedieron pleitos por la propiedad de estas últimas, la mayoría de las cuales estaba ocupada por el povero rural. Adquiridas por la clase alta rural a muy bajos costos, al valorizarse comenzaron los desalojos en masa (Mántaras, 1975: 45-46).

mío). Martiniana, quien sin duda recuerda a la Celestina de Rojas, se define a sí misma como una «mujer de recursos»: «lo que no invento yo, ni al diablo se le ocurre» (Sánchez, 1997: 128). Es más, esta mujer, mezcla de alcahueta y curandera criolla, es la que mejor ha sabido adaptarse al cambio económico y social que experimenta el país, donde el cuerpo femenino es una mercancía valiosa en el mercado a cambio de un buen pasar, de una «güena vida» (Sánchez, 1997: 117). Rudelinda adhiere también a estos principios materialistas, de ahí su insistencia en referirse a sus «pesitos» (Sánchez, 1997: 96), su «platita» (Sánchez, 1997: 86) y sus «novillos» (Sánchez, 1997: 86), y en reclamarle a su hermano Zoilo sus «intereses» (Sánchez, 1997: 91) y su «parte de la herencia» (Sánchez, 1997: 95). Siente desprecio por el estilo de vida que llevan en casa de Aniceto, a tal punto que expresa, tratando de convencer a su cuñada Dolores de concretar el segundo intento de huida: «Entonces nos quedamos... a seguir viviendo una vida arrastrada, como los sapos, en la humedad de este rancho, ¡sin tener qué comer, ni qué ponernos, ni relaciones, ni nada!». (Sánchez, 1997: 127)

Frente a esta ética moderna, asentada en una economía de mercado y en la idea del progreso material, se alza en la obra el pensamiento criollo tradicional. Según Silvia Rodríguez Villamil, el mismo se vincula notoriamente a una serie de valores que se originan durante la época de la colonia y que se identifican con el estilo de vida rural, a pesar de hacerse extensivos también al ámbito urbano. Si bien se trata de la modalidad de pensamiento más antigua, era en la época una tendencia recesiva, como también lo eran las estructuras económicas y sociales que le habían provocado. Este carácter recesivo hacía que uno de sus rasgos más destacados fuera la idealización del pasado y la actitud defensiva ante lo nuevo (Rodríguez Villamil, 1968: 45). En consecuencia, otra de sus características será la desconfianza ante el progreso científico y los avances de la tecnología, de los que no se esperaban más que calamidades. Adelantos como el ferrocarril o el telégrafo no podían ser percibidos en cuanto instrumentos benéficos para el futuro sino que «[s]ólo se apreciaba su papel en tanto venían a reafirmar la supremacía de un modo de vida que era incompatible con el que había existido hasta entonces» (Rodríguez Villamil, 1968: 66). Por otra parte, el progreso era percibido como un triunfo del materialismo y frente a él se elevaban argumentos de orden moral y religioso. A este respecto, es muy gráfico el siguiente fragmento de un artículo publicado en el periódico *El Molinillo* de Montevideo, en julio de 1888:

[E]studiando bien nuestra sociedad actual veo que el dinero o la bolsa viene primando en general, sobre todo. Antecedentes del hombre, honorabilidad, buenas costumbres, proceder, lealtad, la palabra, la buena fe y la rectitud; que nuestros antepasados tenían en alta estima, cuando primaba ante todo la honra, están hoy muchos grados bajo cero del dinero o de la bolsa. (Rodríguez Villamil, 1968: 68)

A esta condena al interés monetario se sumaba el rechazo del lujo y, en contraposición, el elogio del ahorro y el orden. (Rodríguez Villamil, 1968: 73)

En *Barranca abajo* hay extensas referencias a valores como la familia, la solidaridad, el amor, el respeto, el honor y la honra, la austeridad, la religión, etc. y los mismos estarían representados por Don Zoilo, Robusta y Aniceto. Quizá la mejor síntesis de esta mentalidad en el drama sea la visión romántica del mundo de Robusta ante la propuesta de matrimonio de Aniceto (ex novio burlado de Prudencia), jamás concretada debido a la muerte de la joven: « ¡Dios! ¡Si parece un sueño! Vivir tranquilos, sin nadie que moleste, queriéndose mucho; el pobre tata, feliz, allá lejos... en una casita blanca... Yo sana... sana ¡En una casita blanca!» (Sánchez, 1997: 123). Todos estos valores que Don Zoilo y sus coadyuvantes aprecian se ven constantemente socavados por el entorno. En primer lugar, el viejo estanciero ha perdido el respeto de su familia y de su allegados, quienes se toman la libertad de sostener, como hace Martiniana, que «está medio ido de la cabeza» (Sánchez, 1997: 83) o, como afirma Rudelinda, que Zoilo tiene «gente en el altillo» (Sánchez, 1997: 86). Estas afirmaciones, además de aludir a la supuesta locura del personaje, refieren a su “dislocación”, su encontrarse desalojado de su espacio (de sus tierras, su familia y su comunidad), y su carácter de “habitado” (Juan Luis y Butiérrez hacen suyo su territorio). Además, su despojo material y su vejez hacen que no tenga nada que aportar a la economía de mercado: no tiene bienes ni fuerza laboral. En consecuencia, ha perdido el valor en un entorno comunitario que, de dirigirse a él como “el vecino Don Zoilo Carabajal” ha pasado simplemente a llamarle “el viejo Zoilo”, lo que evidencia el deterioro de la antigua comunidad solidaria y el pasaje al individualismo de un mundo competitivo.⁴

Por otra parte, si para Zoilo tiene tanto valor conservar el honor, en cuanto concepto que uno tiene de sí mismo, como la honra, en tanto imagen que la comunidad crea acerca de la persona, los aires modernos parecen auspiciar una falsa conciencia personal, apoyada en la percepción errónea o artificial del entorno. En ese marco, Martiniana impulsa una dinámica que tiene como base la política de los “vicios privados, públicas virtudes”. Refiriéndose al encuentro secreto de Prudencia y Juan Luis en su casa, dirá: «Hacé de cuenta que todo ha pasao entre vos y él. Además, pa decir la verdá, yo no vide nada... Taba en la cachimba lavando» (Sánchez, 1997: 118). También, frente al afán de ahorro y austeridad de Zoilo y Robusta, se alza la pretensión de lujo y adorno de las demás mujeres quienes, a pesar de que se ha agotado el alimento en casa de Aniceto,

⁴ No solamente ha perdido el hombre moderno la comunión con sus semejantes sino que también se ha visto abandonado por Dios, al punto que será el propio Don Zoilo quien, solo ante la agresión del entorno, exprese: ¡Y dicen que hay Dios...! (Sánchez, 1997:121).

siguen pensando en “mucho rulo, y mucha moña, y mucha comadrería”. (Sánchez, 1997: 109)

Como ya había señalado, *Barranca abajo* y *M'hijo el doctor* pueden ser consideradas dos obras en espejo que, por medio de una contraposición dialógica irresoluble, dan cuenta del amplio espectro de mentalidades que, en el novecientos uruguayo, acompañan el significativo cambio socio-económico y cultural detonado por el proceso de modernización del país. De esta forma, Don Olegario, el viejo estanciero de *M'hijo el doctor*, se presenta como el alter ego del personaje de Don Zoilo. Ambos pertenecen a ese mundo rural tradicional que, explícitamente en el caso de Olegario, es un universo oral, por oposición al medio letrado urbano. Frente a él se alza la figura de un hijo desafiante, Julio, a quien reiteradamente la crítica ha distinguido como representante del pensamiento anarquista, de gran predicamento en la época. Efectivamente, el Centro Internacional de Estudios Sociales, bastión del Anarquismo Científico, enemigo de Dios y del Estado, tenía como lema “el individuo libre en la comunidad libre” y en él se combatían todos los principios económicos, jurídicos y morales sobre los que se asentaba la sociedad contemporánea occidental desde la Revolución Francesa (Zum Felde, 1941: 211). Florencio Sánchez será precisamente uno de los más activos asistentes al centro.

Sin embargo, esta afiliación de Julio con el anarquismo, sostenida por críticos de la talla de Frugoni, quien relacionaba la “moral nueva” de la que el joven dice ser partícipe con su carácter “emancipado, revolucionario, anarquista”, y de Tabaré Freire, quien alude al “dogmatismo ácrata” del personaje, ha sido convincentemente discutida por Anastasia Detoca. Para Detoca: «Asociar el egoísmo donjuanesco de Julio a las ideas libertarias implica desconocer la ideología ácrata» (Detoca, 2003: 109). En primer lugar, no se puede hablar de “amor libre” entre Julio y Jesusa pues, para el anarquismo, esta unión implicaba la igualdad de condición y cultura de la pareja. Sin embargo, en *M'hijo el doctor*, el joven estudiante reconoce haber seducido a Jesusa con engaños, deslumbrando a la inexpiente muchacha con la cultura que ha adquirido en la ciudad y con sus falsas promesas de futuro. Por otra parte, Julio no cumple con el ideario ácrata ya que no es “solidario”. Se aprovecha de la ancianidad de su padre y le falta al respeto; además, a pesar de declararse “libre”, continúa reclamando la manutención de su padre y no duda en cometer maniobras ilegales para mantener su frívolo tren de vida. Finalmente, Detoca, además de señalar que Julio abandona a Jesusa «en pro de una boda lucida, con la distinguida hija de un cabañero» (Detoca, 2003: 109), deja entrever la posibilidad de que, en el cambio trascendental que experimenta el joven después de la entrevista con su padre moribundo, y gracias al cual accede al casamiento con la joven grávida, medie el interés en la futura herencia de Jesusa.

Este afán de aparentar y medrar que le lleva a sacar dinero del banco con la firma de don Eloy (inmigrante gallego, dueño de una pulpería y encargado de aspectos administrativos de la estancia de Olegario), y dejar protestar el documento, sumado a su interés pecuniario en los bienes de las jóvenes herederas, alejan a Julio de la figura de un revolucionario para aproximarlos a personajes como los de Martiniana y Rudelinda de *Barranca abajo*. Efectivamente, el materialismo de Julio le conduce, como señala su padre a «deshonrar su nombre y el mío» (Sánchez, 1941: 72), así como también a «deshonrar esta infeliz [Jesusa], a esta inocente criatura» (Sánchez, 1941: 89). De este modo, frente a la afirmación de Julio de que «Mi moral es distinta de esa moral que anda por ahí...», se eleva el reclamo de su padre: «¿Dónde está tu honor?...¿Dónde tus buenos sentimientos? ¿Eso es lo que te han enseñado los libros, gran sinvergüenza?... ¿Esplicá (sic) tus grandes doctrinas?» (Sánchez, 1941: 88-89).

Ahora bien, a pesar de que Julio no puede ser considerado un representante de la ideología ácrata en la obra (y sí un exponente de cierto materialismo superficial burgués), no significa que la misma no atravesase el texto para entrar en diálogo y contrapunto con la mentalidad criolla tradicional. Como también ha señalado Detoca, la misma «está en el amor de Jesusa a la naturaleza, los seres y las cosas, en el rudo e infatigable trabajo de Olegario, quien siendo propietario dignifica con su actitud la labor manual (...); en el proceder solidario del pulpero, libre ante los prejuicios del medio (...)» (Detoca, 2003: 109). En efecto, así como Julio maltrata a los caballos de la estancia de su padre, Jesusa es presentada como una suerte de versión femenina de San Francisco de Asís, siempre curando pájaros heridos y criando corderos. Además, la joven cuenta con el amor incondicional de don Eloy quien, una vez que se ha enterado de la “desgracia” de Jesusa, considera y acepta la propuesta de Mama Rita (una negra curandera que, en su función de celestina, recuerda a Martiniana) de seguir adelante con su intención de casarse con la joven, aceptando también al hijo que espera. El envío que le hace a Jesusa del ajuar de bautizo es significativo a ese respecto.

Tal como Mijaíl Bajtín ha señalado acerca de la visión artística de Dostoievski, lo mismo puede indicarse de Florencio Sánchez: su categoría principal no es el desarrollo sino la coexistencia e interacción, en cuanto ambos piensan un mundo en el espacio más que en el tiempo. De tal forma, pueden darse cita en un mismo ámbito textual (para contraponerse o complementarse) corrientes ideológicas tan diversas como la mentalidad tradicional, el pensamiento burgués o el anarquismo. Por otra parte, para explicar la particularidad de la obra del escritor ruso, que permitía ser admirada tanto por realistas, místicos, utopistas y personas religiosas, Otto Kaus

ha afirmado que el mundo de Dostoievski es la expresión más pura del mundo del capitalismo. Bajtín explica su idea de la siguiente manera:

Los mundos sociales, culturales e ideológicos, que se enfrentan en la obra de Dostoievski, antes aparecían como autónomos, estaban orgánicamente cerrados, solidificados e internamente comprendidos por separado. (...) El capitalismo aniquiló el aislamiento de esos mundos, destruyó el carácter cerrado y de interna autosuficiencia ideológica de estas esferas sociales. (...) [S]us contradicciones recíprocas y al mismo tiempo su mutua dependencia se manifestaron con toda obviedad. (Bajtín, 1993: 35)

Similar situación puede encontrarse en el caso de Sánchez: el avance del capitalismo finisecular elimina los compartimentos estancos y pone en contacto el mundo rural y el urbano, la vieja estancia y la empresa, el patriciado y el peonaje, los criollos y los inmigrantes, la mentalidad tradicional, el pensamiento burgués y el ácrata, y un sin fin de otras categorías que antes permanecían incontaminadas.

En las dos obras estudiadas en este ensayo Florencio Sánchez, integrante de ese grupo de agitadores sociales que en el novecientos uruguayo generara el conflicto desatado por la modernización de las relaciones económicas y que Carlos Zubillaga caracterizara como: «poseedores de “una escolarización incompleta (...), autodidactas (ávidos lectores de las ediciones de Sempere), anticlericales y algo bohemios» (Zubillaga, 2000: 5), se aparta del teatro de tesis. Por medio del dialogismo bajtiniano (su estrategia, siguiendo a Berenguer), pone de manifiesto las luces y las sombras de un proceso económico, social, cultural e ideológico que afecta todos los órdenes de la vida en el primer fin de siglo (los motivos). De este modo, se entrecruzan los avances de la ciencia (que permiten, por ejemplo, elaborar vacunas para curar el ganado) y la abundancia de oportunidades laborales que fomenta la inmigración con la desposesión originada por los avances del latifundio; el progreso económico que genera confort con el interés material superficial; la reivindicación de la individualidad del ser humano con la pérdida del respeto a los semejantes y la importancia concedida a preservar el honor y la honra. Sin embargo, en la medida en que no existe una síntesis autorial que privilegie una cierta cosmovisión, tanto *Barranca abajo* como *M'hijo el doctor* se presentan como obras polifónicas que airean las diferentes mentalidades en pugna en el novecientos oriental, traslaciones ideológicas del conflictivo proceso de modernización.

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, M. M. (1993), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica.
BARRÁN, J. P. y B. NAHUM (1979), *Battle, los estancieros y el imperio británico. Tomo 1. El Uruguay del novecientos*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
BERENGUER, Á. (2007), «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos» en *Teatro* (Segunda época) n° 21, pp.13-30.

- DETOCA, A. (2003), *Estética e ideología en el teatro de Florencio Sánchez*, Montevideo: Ediciones del CEHU.
- FOUCAULT, M. (1999), *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets.
- IRIGOYEN, E. (1998), «Emergencia y configuración de un logos» en O. Pellettiere y R. Mirza (eds.), *Florencio Sánchez entre las dos orillas*, Buenos Aires: Galerna.
- MÁNTARAS, G. (1975), *Florencio Sánchez. Manuales de literatura 12*, Montevideo: Editorial Técnica.
- RODRÍGUEZ VILLAMIL, S. (1968), *Las mentalidades dominantes en Montevideo 1850-1900*, Montevideo: Banda Oriental.
- PELLETTIERE, O. y R. MIRZA (eds.) (1998), *Florencio Sánchez entre las dos orillas*, Buenos Aires: Galerna.
- SÁNCHEZ, F. (1941), *M'hijo el doctor. Teatro completo de Florencio Sánchez. Veinte obras compiladas y anotadas, con los juicios que merecieron sus estrenos por Dardo Cúneo*, Buenos Aires: Editorial Claridad.
- ____ (1997), *Barranca abajo*, Madrid: Cátedra.
- ZUBILLAGA, C. (2000), *Cultura popular en el Uruguay de la modernización: dos textos "desconocidos" de Edmundo Bianchi*, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias.
- ZUM FELDE, A. (1941), *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo: Claridad.