

***Homenaje a la Profesora
María Luisa Picklesimer***
(In memoriam)

M.a Nieves Muñoz Martín, José A. Sánchez Marín (eds.)

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



ECOS DE LOS CLÁSICOS EN EL TEATRO RIOPLATENSE¹ (SIGLO XIX)

CONCEPCIÓN LÓPEZ RODRÍGUEZ²
Universidad de Granada

Globalmente considerada, la literatura hispanoamericana del siglo XIX, de la que no se sustrae el territorio del río de la Plata (es decir, Argentina y Uruguay), recorre una trayectoria que puede esquematizarse de la siguiente forma:

Primera etapa: restos de Neoclasicismo (hasta los años veinte)

Segunda etapa: inicios del Romanticismo (desde 1825-1860)

Tercera etapa: Romanticismo (1860-1890)

Cuarta etapa: Realismo y Naturalismo (1890-primeros años del 1900)

Obviamente esta es una simplificación metodológica que tiende más bien a facilitar unas coordenadas generales que enmarquen el desarrollo de la temática aquí propuesta.

Todos los movimientos literarios arriba citados abarcan el cultivo de diferentes géneros: novela, ensayo, poesía y teatro, en mayor o menor medida; pero, para este último caso, el drama, hago mías y comunes a casi todas las etapas literarias citadas, las palabras que Cedomil Goic³, en su *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, dedica al período romántico: “Género menos feliz (que la poesía) fue el teatro, predominantemente costumbrista y próximo a los modelos de Moratín y Gorostiza y, más tarde, de Bretón de los Herreros, tuvo, sin embargo un momento de excepcional originalidad que lamentablemente no llegó a desarrollarse: el teatro gauchesco, representación mímica, animada con atrevimiento en una carpa de circo, y al cual el diálogo ulteriormente agregado no llegó a salvar”.

Nos encontramos pues ante un panorama pobre tanto en la época predominantemente neoclásica como en el romanticismo, tanto por el número de las obras teatrales como por la calidad de las mismas. Este hecho, la escasez relativa de las obras, no es el único rasgo que singulariza la producción del siglo XIX en el aspecto dramático. Otro rasgo que involucra a otros géneros literarios define la producción literaria hispanoamericana y que supone para ella la dolorosa carga de falta de identidad propia. Es una cuestión muy debatida la originalidad de sus obras, hecho no atribuible solamente a estos años; en realidad ha sido un tópico y se ha destacado el carácter de literatura secundaria, aplicado al siglo XVIII, por ejemplo. Sin entrar ahora en una batalla teórica, es cierto que su historia determina en una primera instancia una dependencia cultural de los países colonizadores. No cabe duda que las letras francesas, las españolas, las italianas... desplegaron en estas tierras todo su amplio bagaje

cultural⁴. Argentina y Uruguay llegan al siglo XIX habiendo conocido el teatro religioso español, adaptaciones de obras francesas e italianas.... Con todo ello quiero dar a entender que en la mayoría de los casos los elementos de la tradición greco-latina están mediatizados por un intermediario europeo o son productos, en una escasa minoría, de autores cultos que conocen al menos las fuentes latinas de manera directa. Pero, al abarcar esta perspectiva nuestra una etapa tan amplia (siglo XIX), se ha de señalar y plantear esa otra corriente interesantísima desde el punto de vista de la historia literaria por su carácter más genuino y original, de menor influencia clásica conscientemente asumida, pero que al unísono con el cambio histórico-social irrumpió en las escenas de los territorios que baña el río de la Plata durante el siglo XIX; se trata del teatro “gauchesco”, donde son perceptibles lazos de unión, a veces casi subterráneos, con el teatro greco-latino y cuyos rasgos generales ofrecen el carisma de lo auténticamente local o son consonancias de lo auténticamente local con elementos presentes en el drama clásico.

Primera opción: presencia conscientemente asumida de la cultura clásica: El neoclasicismo de Juan Varela

La opción primera, es decir, cuando constatamos o bien una lectura directa de los clásicos o bien conocemos claramente que la obra iberoamericana está inspirada en una fuente europea, aparece representada por las tragedias *Dido*, *Argia* y la inconclusa *Idomeneo* de Juan Cruz Varela, cuya vida transcurrió entre los años 1794-1839, época de Rivadavia; fue cantor de los grandes triunfos de Maipú (1818). También cantó la guerra contra Brasil y los comienzos de lo que habría de ser una época de trágica violencia con la llegada de Juan Manuel Rosas, que dominó la Argentina de 1829 a 1852. En los últimos años de su vida, según declara Bellini⁵, Juan Cruz Varela escribió desde su exilio en Montevideo una encendida invectiva contra el tirano. Este autor de poesías compuso también obras teatrales, tragedias, a las que se consideraba el prototipo de obra excelsa en el Neoclasicismo.

Se sabe que Juan Cruz Varela tuvo una gran formación cultural. Su padre era miembro de la burguesía bonaerense y gallego de origen, lo que en absoluto implica que su hijo defendiera la patria de su progenitor. Lo interesante, sin embargo, es señalar esa elevada educación y formación del poeta. Fue alumno de Victorio Acheaga en latín. De sus enseñanzas es producto la traducción que Varela hizo de algunos cantos de la *Eneida* (las dos primeros cantos) de Virgilio así como de algunas *Odas* de Horacio (I, XV y XXXIV del libro primero, y del libro tercero, las odas V y IX). Pero, no solo eso, el conocimiento de los versos de Virgilio lo impulsó para crear y readaptar en otro género literario como es el teatro, la leyenda de Dido y Eneas, aspirando a dotar a su patria, Argentina, de un producto cultural que sirviera de referente a los jóvenes y que iniciara el

camino por donde, suponía, habrían de seguir las generaciones futuras.

*Dido*⁶ evoca y sigue muy de cerca el conocido episodio de la *Eneida*⁷ (Canto IV) donde Eneas acepta el destino que le imponen los dioses y se aleja del amor de la reina. La obra hispanoamericana supone una dramatización del conflicto poético virgiliano y cumple ejemplarmente con la preceptiva aristotélica; la unidad de acción, tiempo y lugar es observada con rigor. La acción transcurre en Cartago y a lo largo de tres actos vemos desarrollarse esa unidad de acción requerida por la poética neoclásica: los amores de Dido y Eneas en su etapa última, el dolor de ella, la renuncia de él y el trágico final de la reina. La obra está dedicada al Sr. D. Bernardino Rivadavia, ministro de Gobierno y de Relaciones Exteriores, cumpliendo con ello un protocolo común a muchos escritores neoclásicos, la de aspirar a ser protegidos por el poder. En su dedicatoria el autor destaca la función didáctica de su obra, guardando con ello también la preceptiva horaciana de enseñar. Así se expresa el autor:

Mi Dido será feliz si, en alguno de los ratos que dejen a V. S. libres sus vastas atenciones consiguen excitarle ese dulce placer que nace de saber sentir⁸. Por lo demás, yo quisiera que mi temeridad sirviera de estímulo a alguno de nuestros jóvenes privilegiados por la naturaleza, que ejercitarán sus talentos en el drama, y que algún día una musa argentina llegue a merecer que se diga de ella: SOLA SOPHOCLEO TUA CARMINA DIGNA COTHURNO.

Las palabras finales resumen muy bien la aspiración del autor, emular a Sófocles, al que considera el máximo exponente del teatro universal, hecho que también queda patente en *Argia*, donde siguiendo de cerca la obra de Alfieri, como bien puso ya de manifiesto Ricardo Rojas⁹, recrea un episodio de la historia de la saga tebana: Argia, viuda de Polinices reclama a Creonte los restos del muerto para darle sepultura, acompañada de Lisandro, su hijo. La ambiciosa aspiración de Juan Cruz Varela, crear una corriente ilustrada que consolidara su curso en el panorama cultural de la nueva Argentina, no halló la respuesta esperada. De ello ha dado fe Juan María Gutiérrez¹⁰, cuando dice: “La tragedia clásica nació y murió en las orillas argentinas con el señor don Juan Cruz Varela”.

Por esta singularidad de su figura merece el autor argentino un destacado interés. Tal interés se centra de manera especial en su *Dido*; la obra, que transcurre a través de amplios parlamentos versificados, no tiene la tensión propia del drama de Sófocles, ni su restricción y maestría expresivas, a pesar de la aspiración del autor; no obstante la obra de Varela se lee con agrado y nadie puede negarle la gran importancia de su empresa que no sólo es simplemente literaria sino también cultural, social e histórica. Es la labor de un hombre ilustrado que, emulando a los clásicos, de manera directa en el

caso de Virgilio, indirecta, según se ha constatado ya, en el caso de los grandes trágicos griegos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, compone esta *Dido*, además de las otras obras mencionadas. Las intervenciones de los personajes más bien parecen una alternada recitación lírica en endecasílabos que verdadero drama en acción y por ello se puede afirmar que en la trama de la historia Juan Cruz Varela se ha limitado a situar los hechos en otro momento de la leyenda pero que, en definitiva, la lectura de esta *Dido* sigue de cerca el texto virgiliano produciendo una ruptura en la intervenciones de los diversos personajes que hablan independientemente y no inmersos en el relato de una voz, la voz del poeta, es decir, cobrando vida autónoma, por lo tanto, convirtiendo la épica en drama. Comienza la obra de Varela con un diálogo entre los dos jefes troyanos Sergesto y Nesteo, quienes comentan la situación sin salida del amor entre Dido y Eneas y la disposición de las naves para partir. El autor argentino se sitúa precisamente en el punto final de la historia virgiliana:

SERGESTO

[...] Dido es hermosa, es reina; nuestras naves
en paz amiga recibió en sus puertos;
y desde aquella noche en que, pendiente
de los labios de Eneas, el suceso
oyó de Troya, y nuestros crudos males,
la flecha del amor hirió su pecho.
Todo es verdad; pero jamás podría
nuestro rey humillarse hasta el extremo
de olvidarse de sí mismo, porque Dido
no se acuerda de sí. Nunca, Nesteo,
me quise persuadir que el mismo Eneas
manchase así la historia de sus hechos.
En fin, ya tú lo ves: nuestros bajeles
las velas hoy ofrecerán al viento;

Comienza Virgilio¹¹ su canto IV de la inmortal *Eneida*, con el presentimiento por parte de la reina Dido del enorme poder y atractivo que ejerce sobre ella el extranjero recién llegado¹²:

Ahuyentada del cielo por la aurora
la húmeda sombra, el nuevo sol las tierras
empezaba a lustrar, cuando, transida,
se abre a su hermana, que su afán comparte:
“¡Ay, Ana, hermana mía, horribles sueños
Sin consejo me tienen y aterrada!
¡qué distinto de todos este huésped
Que entró a nuestra mansión! ¡Qué aire tan noble,

qué valor, qué figura tan gallarda!

Es en la escena segunda del drama de Juan Varela cuando interviene la reina dialogando con su hermana. Dido; expresa su desenfadado amor por Eneas, haciendo una retrospectiva de su historia:

DIDO: ... Esta insana pasión me llena toda,
y todo abraza cuanto en torno veo.
¿Será que tal volcán, Ana querida,
en mi daño los Dioses encendieron?
Perdona mi dolor: deja que lllore,
y derrame mis ansias en tu seno...
Yo no sé, yo no sé qué abismos hondos
Cavarse bajo mi planta siento.

Varela¹³ construyó una obra que cumple en su estructuración y desarrollo con las recomendaciones que Aristóteles da en su *Poética*¹⁴: “la función del poeta no es contar lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo posible en virtud de la verosimilitud o de la necesidad” y “...la tragedia es la imitación de una acción acabada y completa que posee una cierta extensión: pues puede darse una cosa entera que carezca de extensión. Completo es lo que tiene principio, medio y fin”. El autor argentino cumple muy bien con el precepto de la verosimilitud pues al leer sus versos se siente que la acción podría haber sucedido así y cumple con la disposición de principio, medio y fin al estructurar su obra en tres actos, no meramente yuxtapuestos sino en un progresivo descenso hasta el desenlace, que llega con la muerte de la reina y la partida hacia Italia del héroe troyano. En resumen, *Dido* ejemplifica el eco del mundo griego en su recorrido latino, desde el punto de vista de la temática, pues expone un episodio de un héroe de la guerra de Troya, Eneas, protagonista a su vez de la gran obra virgiliana y, al mismo tiempo, ejemplifica la adopción de la preceptiva clásica (Aristóteles, principalmente) en la estructuración de la misma.

Segunda opción: romanticismo: teatro gauchesco

La segunda perspectiva o línea trazada en el espacio escénico del siglo XIX rioplatense es la opción de lo más genuino: se trata del teatro gauchesco. Juan Alberto Godoy¹⁵, argentino, fue el iniciador del género. Hacia 1820 dio a conocer sus composiciones de tema y estilo populares, adoptando una posición tal vez polémica frente al castellano académico al recurrir precisamente al lenguaje criollo. Se suele afirmar que su mejor obra es *Corro*, diálogo de un gaucho sobre la batalla de Salta, pero el texto no llegó hasta nosotros. Se trataba de una reivindicación de presencias locales, legitimada por la reciente

independencia y la consolidación de la nueva nacionalidad. Mayores fueron los ecos que despertó el uruguayo Bartolomé Hidalgo (1788-1822), considerado por muchos como el verdadero iniciador, con mucha más originalidad que Godoy, de una revalorización del ambiente rural rioplatense. La suya no es poesía popular sino de características populares elaborada artísticamente. En cualquier caso, estamos ante la revalorización de la parte menos tenida en cuenta por la literatura, de las cualidades positivas de la tierra y de sus habitantes, pasadas por alto durante tanto tiempo o negadas sin más. Puede entenderse como una tácita protesta contra la vida ciudadana y contra la civilización en su aspecto mecánico y así sucesivamente.

En las guerras de la Independencia hispanoamericana los gauchos habían representado en el sur del continente, sobre todo en la Argentina, una considerable ayuda; por consiguiente, su figura, que hasta ese momento había significado el símbolo del desorden de la rebelión, la expresión de la mala vida, quedó rehabilitada. En los “cielitos” y en “los diálogos” de Hidalgo la realidad política del momento está directamente vinculada a la sensibilidad del hombre de la pampa. Los grandes acontecimientos de la independencia se contemplan con evidente nostalgia, ante un presente sobre el que se ciernen violentas disputas civiles; nos referimos al periodo que va desde 1821 al 1822, en el que tantas esperanzas naufragaron.

Tras la estela de esta iniciativa poética y novelística, el teatro también se vio impregnado de esta tendencia, precisamente partiendo del relato en prosa *Juan Moreira*, personaje convertido en teatral pero en realidad procedente de la novela de Eduardo Gutiérrez (1880).

“Siguiendo, pues, la lógica de nuestro razonamiento, debemos decir que el teatro nacional cuenta ya existencia entre nosotros, desde la primera noche en que una producción nacional fue aceptada por una gran mayoría de público. Todos conocen el hecho: la pantomima de Juan Moreira ha atraído tanta concurrencia al circo Politeama, que la policía tiene que intervenir cuando se representa, para impedir que se venda un mayor número de entradas del que pueda expenderse sin peligro para la concurrencia ¿Cuándo ha sucedido semejante cosa en las obras de teatro nacionales?”¹⁶ (C. Olivera, *En la brecha*, 1887).

Estamos, pues, ante otra alternativa de la configuración del teatro o a una reiniciación del hecho teatral. De la culta y regularizada obra neoclásica pasamos al libre e intuitivo drama de la pampa. Son estos en realidad dos polos entre los que se mueven otra serie de obras, de carácter menor, de rasgos costumbristas, cercana a los entremeses, pasos o sainetes. Estas piezas de extensión breve tienen su tradición en el teatro español y como herencia de los clásicos guardan también una coherencia estructural y un seguimiento normativo en su composición, más próximo a la comedia. Pero el auténtico teatro gauchesco es más libre o más

romántico, si se quiere. Así, *Juan Moreira*¹⁷ aparece configurado como drama en dos actos. El escenario del Acto Primero en su Escena I representa un juzgado de paz; la escena II en cambio representa una pulpería donde aparecen varios gauchos jugando a los naipes y milongueando:

GAUCHO I: Cante, Don Mariano, una milonga;
 déjese de tanto estar acordiendo
 las pajas las lleva el viento
 pues cantemos un momento,
 déjense de barajar,
 y formando la milonga
 como buenos compañeros
 y el que dispone primero
 las copas ha de pagar.

La escena III representa la casa de Moreira. La cuarta el campo... Parece, por tanto, una obra de escenas yuxtapuestas cuya unidad temática es el personaje Juan Moreira, víctima inocente de la justicia oficial, que muere al término de la obra; no hay progreso en la acción ni vacilaciones en el personaje: es valiente y nunca se planteará al modo del *Áyax* sofocleo que pueda haberse equivocado. Nada o casi nada tiene este teatro en común con el drama griego clásico, sí guarda en cambio mayor similitud con el mimo helenístico y con la fábula atelana; por ello tal vez Ricardo Rojas¹⁸ tenga algo de razón al decir en su *Historia de la literatura argentina* que “la influencia de la cultura griega en la civilización argentina contemporánea subsiste de modo tan evidente que, para demostrarlo, bastaría probar cómo en arte, en filosofía, en política, continuamos pensando sobre los arquetipos de aquella cultura... En el caso del arte dramático esto es notorio, desde el nombre teatro con que lo designamos, hasta las categorías estéticas que llamamos tragedia y comedia en la arquitectura global del género; orquesta y escena en la arquitectura material; diálogo y coro en las partes de la composición; coturno y máscara en las de su representación; todo ello, en Esquilo tan solemne, en Sófocles tan glorioso, en Aristófanes tan complejo, fue rudimentario en los iniciales *cantos del hirco*, anteriores a Tespis, cuando el teatro griego era solo una representación mimada y cantada de la alegría o de la fe populares.

En Grecia el germen folklórico se desarrolló normalmente hasta llegar a su plenitud estética y el coro dionisiaco se convirtió en tragedia. Una vez creada esta, su arquetipo influyó sobre los pueblos sucesores; y el teatro formado en estos fue mera aclimatación de la especie griega como en Roma, o imitación literaria de aquella como en Francia, o combinación del trasplante clásico y de gérmenes populares en cada nueva región. Entre nosotros, debemos el teatro al pueblo, pero no a este actual, -europeizado él mismo-, sino al pueblo antiguo

de nuestras campiñas, al pastor de las pampas, el gaucho, cuyo genio plasmó el cuerpo de la patria en sus guerras y el espíritu de la patria en su canto”.

La pregunta que se plantea tras las eruditas palabras de Rojas es: ¿El arquetipo creado por los griegos en sus orígenes teatrales influyó conscientemente en el autor/escritor de obras gauchescas? o, más bien, ¿Los autores argentinos y el público implicado en las representaciones, no identificándose con la tragedia neoclásica, alejada del pueblo y cercana a círculos restringidos de índole político-intelectual, dejaron atrás el pasado con el que no se identificaban y, apoyados por las circunstancias históricas (guerras de independencia) así como por los nuevos aires románticos, quisieron crear “un verdadero teatro nacional”, que afianzara el elemento propiamente argentino sobre corrientes literarias foráneas? La segunda opción parece, a mi juicio la más certera, no ignorando, sin embargo, que esta *mímesis* dramática del gaucho en escena participa también de la *mímesis* aristotélica y no sólo del mimo helenístico; pero la *mímesis* es un concepto consustancial al teatro, de forma que todo teatro no puede escapar a la influencia helénica porque fueron los griegos los que tuvieron la grandeza de objetivar en sus *téchmai* el hecho mismo de la producción dramática, tal vez abstrayendo una de las cualidades propias del ser humano: la capacidad de imitar.

Al margen de esta consideración fundamental y básica, el protagonista de la pampa, el gaucho, difiere mucho en su caracterización de un personaje trágico por excelencia; su destino resulta trágico en verdad porque ha de sucumbir ante el gringo pero la complejidad de matices en su tratamiento literario está ausente por lo general del teatro argentino, su conducta es impulsiva y su tratamiento en la escena demasiado lineal: no tiene dudas, no piensa: Moreira sabe que morirá, no se plantea el porqué ni le asusta la perspectiva; desde la primera línea de la obra así está trazado; no hay, en suma, peripecia porque se describe un cuadro tras otro en una taxonomía primaria, a excepción hecha de Don Zoilo, gaucho protagonista de la obra de Florencio Sánchez, *Barranca abajo*.

No obstante, éste es el más argentino o rioplatense de los teatros porque vincula sus raíces a su gente y a su tierra. Él será el protagonista de otra serie de obras como *Calandria* de Martiniano Legizamón¹⁹ (1858-1935), autor de Rosario de Tala (Entre Ríos); estudió en el colegio de *Concepción* de Uruguay. Tres años más tarde se traslada a Buenos Aires. Ejerció el periodismo y fue catedrático de Literatura e Historia en institutos de enseñanza secundaria. Fue “cantor del terruño y de sus tradiciones”. Toda su obra “está condicionada por un sentimiento preponderante que la ennoblece y le pone límites al mismo tiempo: el amor a la tierra natal, a la llamada “patria chica”, amor que en este autor suele manifestarse en acentos polémicos para condenar el cosmopolitismo que, ya a fines del siglo XIX, amenazaba la pureza del acervo hispano-criollo”²⁰. Tal es el juicio de Martín Alberto Noel, autor de *El regionalismo de Martiniano Leguizamón*. El carácter de “églota” que posee esta obra de teatro ha sido puesto

de relieve por Julia Grifón quien titula su estudio *Martiniano Leguizamón y su égloga "Calandria"*²¹

Calandria (1896), en efecto, tiene mucho de égloga; la misma dedicatoria del autor así lo deja entrever: "A la memoria de mi padre, el coronel Martiniano Leguizamón, que me enseñó a conocer el alma noble y sencilla de nuestros gauchos"²². El protagonista principal es el gaucho matrero Calandria; intervienen también, como si de un coro especial se tratara, otros gauchos, guitarreros, cantores, estudiantes uruguayos... ; la acción se configura como "costumbres campestres en diez escenas". El lenguaje resulta, en ocasiones, ininteligible, porque el *ethos* de los personajes está muy bien caracterizado y hablan con sus regionalismos y particularismos y algún salpicado cultismo, como cuando en la escena de "El bailecito" dice Lucía: "¿Y si me pierdo?... mira que no soy muy baquiána". En la obra aparecen entremezclados diálogos y cantos de los gauchos:

*A mí me llaman Calandria
porque burlo los pesares
cantando alegres cantares
en la rueda del fogón
porque cruso los senderos
sin temor a la partida
porque alegre mi guarida
bordonando un pericón.*

La tradición bucólica grecolatina de Teócrito y Virgilio puede ser referida aquí, incluso de manera consciente tal vez, dado que Leguizamón pertenecía al mundo de la cultura²³ y los personajes de *Calandria* se puede decir que están artísticamente diseñados: su ruralismo es obra del arte, no de la pluma más espontánea del autor de Juan Moreira.

"Un lazo de unión de lo cómico español y su técnica teatral con lo genuinamente criollo"²⁴ es la obra del bonaerense Nemesio Trejo (1862-1916). Definición que también comparten otros autores como Luis Ordaz²⁵"Se advierte la directa influencia del género chico hispano, sobre todo en los coros y duetos típicos, pero la temática de la pieza, sus personajes y su lenguaje poseen ya un sentido propio, característico, es decir, nacional. Interesa particularmente esta obra (*Los políticos*) porque en ella se descubre (a pesar de toda influencia) el temperamento dramático de los creadores de nuestro sainete".

En efecto, la obra *Los políticos* es un sainete cómico-lírico en un acto y tres cuadros, en prosa y en verso; recuerda en el tratamiento de los personajes a las comedias de Menandro.

Finalmente citaré a otro autor destacado en la producción dramática del río de la Plata, Florencio Sánchez, y, dentro de la producción de este destacado

autor, me referiré a su obra *Barranca abajo*, que puede ser definida como una tragedia rural. En realidad la obra se estrenó en 1905 pero la hemos integrado en este repertorio porque su autor vivió la mayor parte de su vida durante el siglo XIX (1875-1910) por lo que la obra puede ser considerada como producto de un autor decimonónico. Florencio Sánchez nació en Montevideo, cursó en Minas los grados de la escuela primaria, única enseñanza sistemática que recibió. De 1892 datan sus primeros intentos de escribir para el teatro; a mediados de año llega a Buenos Aires y consigue trabajo en la Plata. Dos años después ejerce el periodismo en Montevideo. Durante el 1900 reside en Buenos Aires.

El protagonista principal de *Barranca abajo* es D. Zoilo, un viejo gaucho arruinado, como declara el propio protagonista en la escena XXI del primer acto:

“... Usted sabe que esta casa y este campo fueron míos; que los heredé de mi padre, y que habían sido de mis agüelos... ¿no? Que todas las vaquitas y ovejitas existentes en el campo, el pan de mis hijos, los crié yo a fuerza de trabajo y de sudores, ¿no es eso? Bien saben todos que, con mi familia, fue creciendo mi haber, a pesar de que la mala suerte, como la sombra del árbol, siempre me acompañó. (pág.138)

Esta obra es una tragedia que guarda la unidad de acción en torno al personaje principal y expone su progresiva decadencia y soledad; con Zoilo mueren también los valores del mundo rural. Aunque Florencio Sánchez no fue un autor de gran cultura, según destaca la crítica sí leyó a Nietzsche, por ejemplo; tuvo una intuición clara del hecho teatral y cuando uno lee *Barranca abajo* le viene a la memoria algún héroe de la tragedia griega: existe una cierta consonancia de tono y comparte también con muchas obras clásicas la denominación de los personajes por la cualidad que representan o de la que carecen, en antítesis a sus valores. Así, Robustiana es tratada por su familia como un animal, se encarga de todas las labores del hogar y de los caprichos de su madre y hermana, sin embargo, traicionando su propia identidad, es la única de ellas que muere, convirtiéndose en la más débil. Dolores se llama la afligida madre que llena el escenario con sus continuas quejas de “enferma”. D. Zoilo es D. Solo, su nombre preanuncia su propia tragedia, pues pierde al único ser verdaderamente querido, Robustiana; es el último gaucho y se encamina “solo” a su muerte por él mismo procurada. El Áyax de Sófocles también expresa la coincidencia de su nombre con los propios males: *¡Ay, Ay! quién hubiera creído que mi nombre iba a coincidir tan sonoramente con mis males*. Florencio Sánchez utiliza, por tanto, un recurso muy usado por Sófocles y le confiere al protagonista de su obra es aire de trágico presagio. Dice D. Zoilo:

... *Agarran a un hombre, sano, güeno, honrao, trabajador servicial, lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonaos a juerza de sudor, del cariño de su familia, que es su mejor consuelo, de su honra... ¡canejo!... y cuando ese desgraciao, cuando ese viejo Zoilo cansao, desbecho, inútil pa todo, sin una esperanza, loco de vergüenza y de sufrimientos resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo. ¡No se mate, que la vida es güena! ¿güena paqué?*

¿Qué conclusión extraemos de este apresurado recorrido? Es evidente y destacada la presencia del mundo grecolatino, aunque no frecuente, en algunas obras del teatro neoclásico del Río de la Plata; el tema de *Dido* proviene por completo de Roma y Grecia, el autor no intenta actualizarlo pero nos lo presenta recreando el episodio del final de los amores de Dido y Eneas, siguiendo el criterio de verosimilitud aristotélica: las palabras que se dicen dramáticamente estos personajes pudieron muy bien ser dichas; por otra parte, la obra se ajusta a los cánones neoclásicos, al fin y al cabo clásicos, de mantenimiento de la unidad de acción, tiempo y lugar. Pero, otras corrientes literarias vinieron a llenar el agitado mundo decimonónico: el Romanticismo y la propia historia de Argentina y Uruguay auparon como héroe de los teatros al gaucho de la pampa, quien en algunas obras, *Calandria*, por ejemplo, es presentado en todo su esplendor y fuerza vital para aparecer en otras como hombre despojado de su antigua grandeza; así D. Zoilo, de *Barranca Abajo*, representa su ocaso y postrer declive. En algunas de estas obras existen consonancias con el mundo de la tragedia griega, a nivel de destino del héroe, de peripecia dramática, pero no una consciente imitación de los clásicos.

Hay en todo al panorama cultural del teatro rioplatense otro mundo aludido, el de la sátira, el de la risa, el del entretenimiento, el de la comedia en suma; encontramos ejemplos de este otro ámbito teatral en *Los políticos*, de Nemesio Trejo, cuyo tono y tratamiento de los personajes se acercan al teatro de Moratín o a los sainetes de D. Ramón de la Cruz. Se guardan en este género algunas pautas de composición enseñadas por la poética neoclásica. A veces se observan ecos de la comedia de Menandro o Terencio.

Bibliografía

I.-GENÉRICA

- BELLINI, G.**, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.
- BERENGUER CARISOMO, A.**, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947.
- CASTAGNINO, R. H.**, *Esquema de la literatura dramática argentina, 1717/1949*, Buenos Aires, Instituto de Historia del Teatro Americano, 1950.
- Teatro argentino premoreirista, 1860-1884*, Buenos Aires, Plus Ultra (Colección clásicos hispanoamericanos, 18), 1969 (2ª edición).
- Revalorización del género chico criollo*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (serie Cuadernos), 1977.
- CRUZ, J.**, *Teatro romántico argentino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1972.
- FOSTER, D. W.**, *The Argentine Generation of 1880. Ideology and Cultural Texts*, Columbia, University of Missouri Press, 1990.
- GÁLVEZ ACERO, M.**, *El teatro hispanoamericano*, Madrid, Taurus, 1988.
- GOIC, C.**, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Vol. 2: Del romanticismo al modernismo*, Barcelona, Crítica, 1990.
- GONZÁLEZ, B.** et al. (Compiladores), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y Sociedad en la América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1994.
- MAGGI, C.**, **MARTÍNEZ MORENO, C.** y **REAL DE AZÚA, C.**, eds. *Historia de la literatura uruguaya*, 3 vols., Montevideo, CEAL, 1971.
- OVIEDO, J. M.**, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- ORDAZ, L.**, *El teatro en el Río de la Plata, desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, Leviatán, 1957 (2ª edición).
- El teatro argentino*, Buenos Aires, CEAL, 1972.
- RELA, W.**, *Historia del teatro uruguayo, 1808-1968*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1969.
- ROJAS, R.**, *Historia de la literatura argentina*, 4ª ed., 9 vols., Buenos Aires, Kraft, 1957.
- SUÁREZ RADILLO, C. M.**, *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano*, Madrid, Cultura Hispánica, ICI, 1984, 2 vols.

II.-TEXTOS

- CRUZ VARELA, J.**, *Poesías y las tragedias de Dido y Argia*, Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna, 1879.
- LAFFORGUE, J.**, *TEATRO RIOPLATENSE (1886-1930)* (Selección de obras de E. Gutiérrez, M. Leguizamón, N. Trejo, F. Sánchez, C. M. Pacheco, G. de Laferrère, E. Herrera, A. Vacarezza, J. Sánchez Gardel, A. Discépolo y F. Defilippis Novoa, con prólogo de David Viñas), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- EDICIÓN DIGITAL** de la obra *Dido*, de Juan Cruz Varela a partir de *Teatro Hispanoamericano*, Tomo II, S. XIX, Nueva York, Anaya Book, 1973, pp. 14-69, <http://www.cervantesvirtual.com>.

III.- OBRAS CRÍTICAS SOBRE LOS PRINCIPALES AUTORES CONSIDERADOS

1.-Sobre Juan Cruz Varela:

- BERENGUER CARISOMO, A.**, *Juan Cruz Varela y el Neoclasicismo*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro-Cuadernos de Cultura Teatral, 1940.
- GARELLI, M.**, “La tragedia *Dido* de Juan Cruz Varela (su relación de intertextualidad con el canto IV de la *Eneida*)”, en *Praesentia*, Revista venezolana de Estudios Clásicos, Mérida I, 1, 1996.
- BARSOTTI, R.**, *Una tragedia inédita de Juan Cruz Varela*, Buenos Aires, El Ateneo, 1954.
- GUTIÉRREZ, J. M.**, “Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino don Juan Cruz Varela”, en *Revista del Río de la Plata*, 1871, tomo I.
- PAGÉS, G.H.**, “Virgilio en las letras argentinas”, en *Boletín de la Academia Argentina de las Letras*, Buenos Aires, tomo XXVI, n. 99 enero-marzo y n. 100 abril-junio, 1967.
- VILANOVA, A.**, “Las heroínas del drama clásico grecolatino en el teatro iberoamericano: algunas observaciones sobre la tragedia de *Argia* de Juan Cruz Varela”, en *I Encuentro de Investigadores de Literatura Venezolana y Latinoamericana*, Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”.Accesible desde Internet: Heroínas. HTM.

2.-Sobre Martiniano Leguizamón

- GRIFONE, J.**, *Martiniano Leguizamón y su égloga “Calandria”*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1940.

-**NOEL**, M. A., *El regionalismo de Martiniano Leguizamón*, Buenos Aires, Penser, 1945.

3.-Sobre Florencio Sánchez

-**COSTA**, R., "The Dramaturgy of Florencio Sánchez: An Analysis of *Barranca abajo*", *Latin American Theatre Review*, 7, 2 (1974), pp. 25-37.

-**CRUZ**, J., *Genio y figura de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966.

-**FREIRE**, T. J., *Ubicación de Florencio Sánchez en la literatura teatral*, Montevideo, Comisión de teatros Municipales, 1961.

IV.- FUENTES CLÁSICAS

-**ARISTÓTELES**, *Poética*. Prólogo, Traducción y Notas de Antonio López Eire. Madrid, Istmo, 2002.

- **VIRGILIO**, *Eneida*. Traducción de Eugenio Ochoa. Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.

-**VIRGILIO**, *Eneida*, en *Publio Virgilio Marón: Obras Completas*. Traducción de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2003.

¹ El germen de este trabajo está en la ponencia, de diferente título y contenido no coincidente en su totalidad: “Ecos de la escena griega en el teatro rioplatense” presentada al XVII COLOQUIO INTERNACIONAL DE FILOLOGÍA GRIEGA (Madrid, 1, 2, 3 de marzo de 2006): *LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XIX*, organizado en el Área de Filología griega de la UNED bajo la dirección del catedrático J. Antonio López Férez, a quien corresponde en realidad la propuesta inicial del tema.

² Le dedico a la que fue mi compañera María Luisa Picklesimer Pardo estas reflexiones sobre la presencia del mundo grecolatino en el teatro rioplatense. También a sus brillantes aguas llegaron los ecos dramáticos de griegos y romanos. Al analizar algunos de los dramas, me ha venido a la memoria tu imagen y tus investigaciones; no una sola vez sino muchas, te oí hablar de Dido y Eneas; ahora yo, como un eco de la memoria, te contesto aquí en un diálogo que podría haber sido eterno.

³ Vid. Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Vol. 2: Del romanticismo al modernismo*, Barcelona, Crítica, 1990. Vol. II, p. 29.

⁴ A veces, no hay que dudar, esta cultura europea es sentida como auténtica tiranía por algunos. Léanse las palabras de Ricardo Rojas (Vid. *Historia de la literatura argentina*, “El clasicismo de Juan Valera”, Vol. IV Buenos Aires, Kraft, 1957, p. 642): “*El caso de Varela es concluyente, porque es representativo de toda esta última generación colonial. Capaz de sacudir como ciudadano el yugo político, no era capaz de sacudir el yugo literario. No es que no lo pudiera; es que no lo sabía. Sólo a la generación siguiente, sería dado denunciar esta segunda y más honda subordinación colonial.*”

⁵ Vid. G. Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997, p. 208.

⁶ Esta obra data del 1823 y con ella Juan Cruz Varela pretende no sólo dejar constancia de su cultura y conocimientos de la cultura clásica, en especial de Virgilio, sino también de servir a un propósito más ambicioso como es el de construir un referente de calidad para reconducir la producción literaria de su tierra e insertarla en un propósito literario ambicioso que corre paralelo al propósito puramente político de encumbramiento y glorificación de una nueva entidad nacional. Por ello, dice al comienzo de la dedicatoria: “*En una época en que todo marcha en nuestro país rápidamente hacia la perfección, cada individuo particular se siente arrebatado del movimiento común, y sus ideas insensiblemente se elevan Mi pobre musa también ha sido envuelta en esta revolución general*”. Vid. Juan Cruz Varela, *Tragedias*, Buenos Aires, Biblioteca Argentina, 1915.

⁷ A. Vilanova, en una afirmación en el curso de su trabajo, nos revela el conocimiento de Virgilio por parte de Juan Cruz: “*En honor a la verdad, y con sincera pena, tengo que confesar que hasta no hace mucho tiempo, Juan Cruz Varela había sido sólo uno de los varios y en apariencia intrascendentes versificadores neoclásicos, a quienes uno leía casi exclusivamente por obligación, incluso pese a sus estrechas conexiones con Virgilio, tan cuidadosamente estudiadas por Gerardo Pagés.*” Más adelante, A. Vilanova expresa de manera más concreta la posible formación clásica de Juan Cruz Varela y dice: “*No he encontrado testimonios que prueben, específicamente en el caso de Varela que es el que importa ahora, lecturas de los textos de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Así como demuestra conocer muy bien a los más grandes poetas latinos, Virgilio, en particular (pero también Horacio y Lucrecia, cuya Eneida traduce en parte (lo que le ganó el elogio de Menéndez y Pelayo y María Rosa Lida) y escribe una tragedia, Dido, transdramatizando el libro IV, su relación con la tradición clásica griega, en cambio, reconoce la mediación de diversos autores, especialmente, sobre todo por lo que se refiere a Argia, de Vittorio Alfieri, el poeta y dramaturgo italiano (1749-1803), varias de cuyas tragedias vuelven sobre algunos clásicos temas griegos, sin que no obstante tampoco pueda comprobarse sin dudas entre autor y temas una relación más directa que mediada*”. Vid. A. Vilanova, “Las heroínas del drama clásico grecolatino en el teatro iberoamericano: algunas observaciones sobre la tragedia de Argia de Juan Cruz Varela”, en *I Encuentro de Investigadores de Literatura Venezolana y Latinoamericana*, Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”. Accesible desde Internet: Heroínas. HTM, pp. 1 y 5.

⁸ Enuncia Juan Cruz Varela cuáles son los propósitos de su obra desde el punto de vista del oyente, respetando con ello las “leyes” aristotélicas de la teoría retórica, pues el filósofo griego establece sus *genera* discursivos teniendo en cuenta al receptor de los mismos como principal punto de articulación. Varela, ante todo, aspira a que su obra cause placer. Pero, añade otra aspiración más: *docere*, instruir a los jóvenes de su país. *Delectare* y *docere*, principios enraizados en las más clásicas de las retóricas cumplen aquí también su debida misión.

⁹ “*En esa mina tantas veces explotada por los dramaturgos del clasicismo oficial, se contaba Alfieri con su Polinice y su Antígona. Estas dos tragedias italianas, especialmente la última, fueron las que inspiraron a Varela. Como se ve, nuestro dramaturgo osaba lanzar su navecilla por los mares solemnes de la antigüedad, pero la entregaba a expertos pilotos. No se lo reprochamos, porque tal era el avisado procedimiento de casi todos los “clásicos” de aquella época.*” Vid. Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, cap. “El clasicismo de Juan Varela”, Buenos Aires, Guillermo Kraft Limitada, 1957.

¹⁰ Vid. J. M. Gutiérrez, “Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino don Juan Cruz Varela”, en *Revista del Río de la Plata*, 1871, tomo I, p. 250.

¹¹ Así describe Virgilio las inquietudes, la admiración y preocupación de Dido ante la figura de Eneas: *Posterea Phoebea Lustrabat lampade terras/umentemque Aurora polo dimouerat umbram/, cum sic unanimam adloquitur male sana sororem:/Anna sopor, quae me suspensam insomnia terrent! / Quis nouus hic nostris successit sedibus hospes, / quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis!*

¹² Cito la traducción en verso llevada a cabo por Aurelio Espinosa Pólit. Vid. *Publio Virgilio Marón. Obras Completas*. Traducción de *Bucólicas, Geórgicas y Eneida*: Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2003.

¹³ Merecería, no cabe duda, la *Dido* de Varela un estudio más detenido, exhaustivo y pormenorizado que se centrara únicamente sobre este texto y su referente latino, donde podrían analizarse, por ejemplo, la caracterización y el papel desempeñado por los dioses/ Dioses . No lo descarto; sin embargo, determinados dioses/Dioses me imponen otro ritmo.

¹⁴ Aristóteles, *Poética*, VII, 1451a y VII, 1450b.

¹⁵ Vid. G. Bellini, *Op. Cit.*, p. 208-209.

¹⁶ Esta palabras aparecen como cita que antecede al capítulo “Juan Moreira” de David Viñas en el apartado IV.1 de su Prólogo a la obra *Teatro Rioplatense (1886-1930)*, cuidada y muy útil selección y cronología llevada a cabo por Jorge Lafforgue, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. XXIII.

¹⁷ Jorge Lafforgue (*Teatro Rio...*, *Op. Cit.*), en su nota preliminar a la obra de *Juan Moreira*, transmite la siguiente información: “*A partir de su novela Juan Moreira [Eduardo Gutierrez] realizó por expreso pedido una pantomima en 1884, a la cual José J. Podestá le dio la forma dialogada en 1886, pero incluso ese texto “es apenas un esquema primario de lo que llegó a ser, luego de incesantes modificaciones y agregados” (A.Rama)... Acerca de la adaptación teatral de Juan Moreira, léase el ensayo de Ángel Rama: “Sobre la creación de un teatro nacional”, en Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad, Buenos Aires, Calicanto, 1976. El manuscrito del drama, donado por J.J. Podestá, fue publicado en 1935 por el Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires con noticia de Carlos Vega, en Orígenes del teatro nacional, Sección Documentos, Tomo VI, N° 1, págs. 1-58”*

¹⁸ Vid. Ricardo Rojas, *Op. Cit.*, pág. 609.

¹⁹ La obra de Martiniano Leguizamón, *Calandria*, aparece en la selección de teatro rioplatense realizada por Lafforgue para la editorial Ayacucho, *Op. Cit.*, pp.23-59.

²⁰ Así escribe Martín Alberto Noel en su obra *El regionalismo de Martiniano Leguizamón*, Buenos Aires, Peuser, 1945. Estas palabras de Lafforgue están recogidas en la nota preliminar al texto de la obra *Calandria*, incluida en la selección de teatro para la editorial Ayacucho mencionada anteriormente.

²¹ Julia Grifón, *Martiniano Leguizamón y su égloga “Calandria”*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1940.

²² Estas palabras están recogidas de la selección de Lafforgue, *Op. Cit.*, p. 23.

²³ Cito algunas referencias sobre la vida y formación de este autor: “Nace en Rosario del Tala, villa de Entre Ríos, y muchos de su infancia y adolescencia transcurren en una estancia paterna de Gualaguay, al tiempo que estudia en una escuela rural y luego en el colegio de Concepción de

Uruguay. En 1877 escribe para un grupo actoral improvisado, que integran algunos estudiantes, *Los apuros del sábado*, cuyos originales se han perdido. Tres años más tarde se traslada a Buenos Aires para cursar la carrera de abogado en la Facultad de Derecho, hasta graduarse. En esta ciudad se radica y de ella sólo se alejará en breves temporadas. El ejercicio del periodismo, la cátedra de literatura e historia en institutos de enseñanza secundaria y ocasionales puestos de funcionario público, a la par que su tarea de escritor e investigador del pasado argentino, conforman la trama de sus muchos años de actividad. En la finca de La Morita (González Catán, Provincia de Buenos Aires), cuyo paisaje pampeano era grato al espíritu de Martiniano Leguizamón transcurren los últimos años de este cantor del terruño y de sus tradiciones. Allí le sorprenderá la muerte." Vid. J. Lafforgue, *Op. Cit.*, p. 21.

²⁴ Según recoge J. Lafforgue (*Op. Cit.*, p. 61), esta opinión pertenece a Mariano G. Bosch.

²⁵ Vid. J. Lafforgue, *Op. Cit.* p. 61.