

**GAUCHOS E INMIGRANTES EN EL NACIMIENTO DE LA ARGENTINA
MODERNA. LA GRINGA DE FLORENCIO SÁNCHEZ COMO INTENTO DE
CONCILIACIÓN Y SÍNTESIS**

Guillermo García
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Lomas de Zamora

RESUMEN

Ante la certeza de los cambios irrecusables que la instauración de los modos de vida modernos y la presencia del inmigrante supusieron para la Argentina de comienzos del siglo XX, no se harán esperar intentos de síntesis que, desde la esfera artística, persigan asimilarlos a las formas de un supuesto 'ser nacional' de sesgo tradicional. Tal el caso de *La gringa*, drama de Florencio Sánchez estrenado en 1904, el cual presenta rasgos ideológicos plenamente inéditos en relación a la anterior producción de su autor.

PALABRAS CLAVE

Modernización – inmigración – gauchos – identidad.

ABSTRACT

In the face of the certainty of the unimpeachable changes that the founding of modern ways of life and the presence of the immigrants meant for Argentina at the beginning of the 20th century, it won't take long until new attempts of synthesis appear. Attempts which –from an artistic point of view– pursue to assimilate those changes to a hypothetical “national being” of traditional characteristics. That is the case of *La Gringa*, a drama written by Florencio Sanchez and first performed in 1904. It has ideological features completely unknown with regard to the previous production of its author.

KEY WORDS

Modernization – immigration – gauchos – identity.

Área de interés

Estudios culturales

Ante la certeza de los cambios irrecusables que la instauración de los modos de vida modernos, por un lado, y la presencia del inmigrante, por otro, supusieron para la Argentina de comienzos del siglo XX, no se harán esperar los intentos de síntesis orientados a asimilarlos a las formas de un supuesto 'ser nacional' de sesgo tradicional. Tal es el caso de lo acometido por una obra como *La gringa*, de Florencio Sánchez.

En primer lugar, hay que señalar que esta pieza estrenada en 1904 resulta de sumo interés a los fines de percibir una suerte de inversión -o revisión- de los lineamientos sobre los que descansaba el conflicto generacional tal y como estaba presentado, por ejemplo, en *M'hijo el dotor* (1903). Contrariamente, es la actitud que el grupo de los hijos -Victoria, Próspero, Horacio- esgrime frente a la situación histórico-social de la que forman parte la que, en *La gringa*, termina imponiéndose por sobre la de los padres -Cantalicio y Nicola-.

Si bien fundada en valores de sesgo pragmático y vinculada a la 'esfera de lo moderno' (como ocurría con la del personaje de Julio en la obra de 1903), la cosmovisión de los hijos resulta aquí en todo momento de corte francamente conciliador y 'progresista'; en cambio, será la actitud de los padres, tanto la del viejo paisano Cantalicio como la del inmigrante italiano Don Nicola y, sobre todo, la de doña María, mujer del último, la que revele desconfianza, inercia y, por sobre todo, mutua segregación.

En un todo opuesta al que será uno de los sostenes ideológicos del tango, la obra parece querer transmitir que ciertos valores emanados de las formas de vida moderna propias de las ciudades, y por ello encarnados en las nuevas generaciones, sí pueden encerrar un carácter positivo. Sobre todo en lo que respecta a la integración y tolerancia de grupos culturales de distinta procedencia.

Desde esta perspectiva es que podría afirmarse que *La gringa* constituye una obra ya plenamente 'moderna' dentro del sistema del teatro popular rioplatense, y que en ella se tornan bastante más nítidas las ideas del autor que, a no dudarlo, en *M'hijo el dotor* -y sobre todo en los móviles del personaje de Julio- aún se hallaban en un estado de confusión embrionaria (Cf. GARCÍA, 2004). En cambio, aquí resulta plenamente palpable el planteamiento de una suerte de actitud integracionista en el plano social.

El esquema de la historia no presenta mayores complejidades. Hijo de Don Cantalicio, un viejo criollo dedicado a la ganadería, Próspero trabaja en la chacra del italiano Don Nicola y se halla en secretos tratos sentimentales con Victoria, su joven hija. Cuando pide la mano de la muchacha, Nicola lo echa y Próspero parte a la ciudad a probar fortuna.

Paralelamente, al no poder saldar las deudas que había contraído con el italiano, Don Cantalicio pierde sus tierras y, resentido con todos, incluso con su propio hijo, abandona el lugar. En el tercer acto se produce el regreso tanto de Cantalicio como de Próspero y, merced a los buenos oficios de Horacio, el hijo arquitecto de Don Nicola, tendrán lugar las reconciliaciones y el enlace del joven criollo con Victoria.

Como sea, tanto el italiano Nicola como el paisano Cantalicio, las figuras paternas de la obra, presentan, según se adelantó, una conducta obcecada, desconfiada hacia el otro y no sujeta -al menos hasta el final- a ningún tipo de cambio posible.

En consonancia con lo anterior, su representación carga las tintas hasta bordear la caricatura. En cambio, los hijos se hallan del todo ajenos al trazo grueso o exagerado. A propósito, los nombres de cada uno de ellos resultan sumamente elocuentes: compárese si no 'Nicola' o 'Cantalicio' con 'Victoria', 'Próspero' u 'Horacio', de notorias resonancias clásicas y triunfales.

Por lo que le toca al viejo Cantalicio, es notorio que el personaje pertenece a la galería de veteranos paisanos en proceso de repliegue que ya en otros trabajos hemos venido rastreando. Compárense, si no, las siguientes lamentaciones vertidas por el personaje al final del Acto Segundo, con expresiones semejantes de Don Zoilo en *Barranca abajo* o, en menor medida, Don Olegario en *M'hijo el doctor*:

[...] ¡Déjenme, déjenme!... ¡Solito!... Yo no preciso de nadie. Ya **no tengo amigos, ni casa, ni hijos. Ni patria...** Soy un **apestao**. Nadie me quiere. ¡Salgan! ¡Yo me voy a morir! Estoy muy triste. Salgan. Sin casa... Sin hijos... Sin amigos... Soy un pobre criollo... un **pobre criollo**...[...] (1)

Así, no deja de resultar significativo que su actividad sea la ganadería mientras que su hijo se vuelque hacia la agricultura. La primera, acorde con el tipo de vida nómada de los antiguos gauchos, no se aviene con la segunda, correspondiente siempre a fases culturales más desarrolladas, esto es, 'civilizadas' en el sentido de vinculadas a las culturas que tienen por centro a las ciudades. Entonces:

CANTALICIO. - Entonces creés que debo quedarme tan fresco y dejar que éstos me pateen el nido.

PROSPERO. - ¡Qué más remedio! 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.

CANTALICIO. -Velay, ésa no me la esperaba. Llegar a esta edá pa que hasta los mocosos me reten... ¡Salite de acá, descastao! [SÁNCHEZ, 1975: Acto Primero, Escena XIV].

Por lo demás, no sólo su estilo de vida en retroceso conspira contra la suerte de Cantalicio. También, como en el caso de Don Zoilo en *Barranca abajo*, las argumentaciones de corte jurídico y sus representantes:

Me lo quitaron [el campito], ¿no le he dicho? Yo le metí pleito al gringo. Y tenía derecho. Pero estos diablos, con la plata, pronto se arreglan con los jueces y fiscales y esa runfla de escribanos... El asunto seguía, pero sin miras de acabar, y entonces transamos. He firmao ya, y estoy esperando al gringo viejo que me debe entregar la ... fortuna que me queda. [Ibid.: Acto Segundo, Escena IX].

Y en lo que le toca al gringo, su actitud también hace gala de una pesada carga de prejuicios en relación al carácter e inclinaciones de los paisanos. Así reacciona, por ejemplo, cuando Próspero le pide la mano de Victoria:

*¿Cosa?... ¿Cosa?... Mandesé mudar le digo. En seguida, ¿eh?... ¡Casarse!... ¡Casarse!... Te gustaría, ¿eh?, casarte con la gringa **pa agarrarla la platita**..., los pesitos que hemos ganado todos trabajando. ¡Trabajando como animales sobre la tierra!... ¡Ya! Mandesé mudar. ¡**Haraganes!** Aprendan a trabajar primero. No me faltaría otra cosa que después de tanto sacrificio pa juntar un poco de economía, viniere un cualquiera a querérsela fundir. ¡Mandesé mudar! (Próspero hace ademán de echarse sobre Don Nicola. Cantalicio lo contiene. María empuja a Victoria hacia la derecha. Don Nicola sigue detrás, hablando y moviendo la cabeza.) ¡Con que casarte! Casarte con la herencia, ¿no? Con la herencia del gringo viejo, pa **gastarla en los boliches y jugarla en las carreras**... ¡Haraganes! (Vase mascullando frases en dialecto.) ¡Mandesé mudar! **Aprenda a trabajar primero.** [Ibid.: Acto Primero, Escena XVII. Destacados nuestros]. (2)*

Volviendo a la propuesta de la obra, es notorio que en ella el grupo de los hijos encarna la idea de un cambio orientado a la obtención de un mejoramiento. Un cambio que, bien mirado, supondrá, por el lado de los hijos de la inmigración, la profundización primero y la perpetuación después de los valores tradicionales de la tierra en que han nacido, y, en lo que respecta a los descendientes de los genuinos criollos, la adquisición de una serie de actitudes oriundas de las ciudades y tenidas por modernas. No es casual que Próspero sea primero partidario de la agricultura y luego opte por partir a la ciudad. Lógicamente, su padre lo acusa de ‘descastado’, esto es, de apartarse de los valores tradicionales. Por el lado de Horacio, el hijo mayor de Don Nicola, tenemos que posee estudios superiores, es

arquitecto y, como tal, su función en el texto es justamente ‘construir’, ‘tender un puente’ entre dos formas culturales del todo extrañas, disímiles una de la otra.

Esta integración de dos modalidades de vida propuesta por la obra no supone, entonces, un ‘corte de las raíces’ ni de una ni de otra. La figura venerable del ombú ubicado en el que otrora fuera el campo del viejo Cantalicio y en torno de la cual parece girar la casi totalidad de las acciones del acto tercero, resulta a este respecto altamente significativa, sobre todo en lo referido al comportamiento de Victoria, quien, a partir de este punto central de la obra, comienza a ganar un progresivo protagonismo.

Don Cantalicio regresa a su viejo terruño, donde se está construyendo la casa de la “nueva granja de Don Nicola”. Allí ve a un grupo de peones que se encuentran podando el gran árbol con el fin de arrancarlo de raíz:

*PEÓN 2º. -¿Podar? Al suelo va a ir también. ¡Eso estamos haciendo! ¡Voltearlo!
CANTALICIO. - Eso sí que no... ¿El ombú? En la perra vida... Todo han podido
echar abajo, porque eran dueños. Pero el ombú no es de ellos. Es del campo.
¡Canejo!...
PEÓN 2º. - Yo creo lo mismo. Pero los patrones dicen que el pobre árbol viejo
les va a dañar la casa [...].
CANTALICIO. -¿Y por qué no edifican más allá? ¡Bonita razón! Los ombuses
son como los arroyos o como los cerros. Nunca he visto que se tape un río pa
ponerle una casa encima, ni que se voltee una montaña pa hacer un potrero.
¡Asesinos! ¡No tienen alma! Si tuvieran algo adentro les dolería destruir un
árbol tan lindo, tan bueno, tan mansito... ¡Cómo se conoce, ¡canejo!, que no lo
han visto criar, ni lo tienen en la tierra de ellos! [Id.: Acto Tercero, Escena IV].*

La opinión de Don Nicola acerca del ombú, en cambio, será en un todo opuesta: “*Esa porquería. Un árbol criollo que no sirve ni pa leña... y que no sirve más que pa que le hagan versitos de Juan Moreira. Ya debía estar en el suelo*” [Id.; Escena VII]. Una vez más, se cargan las tintas sobre el frío utilitarismo del gringo y falta de apego hacia la tierra ajena propia de su desarraigo.

La figuración del árbol, si bien que encuadrada dentro de un conflicto cuyos términos serían modo de vida pueblerina vs. modo de vida urbano, cobra en este contexto una significación sobresaliente, adquiriendo también especial relevancia en una obra como *Los mirasoles* (1911), de Julio Sánchez Gardel. Bastante afín en su planteo a *¡Al campo!*, de Nicolás Granada (1902), esta pieza se vale de un pacará para condensar los valores positivos de la tierra nativa. Así lo expresa el personaje del abuelo, seguramente el de mayor espesor ideológico:

Mira, Azucena, mira al viejo pacará, a cuya sombra crecieron tres generaciones.

Todavía se ven en su tronco carcomido las iniciales entrelazadas de los novios que, como un juramento de amor, grabaron en su corteza, confiando en la buena sombra que le darían sus ramas. Aquí formaron sus hogares. Al buen árbol confiaron sus modestas aspiraciones, y él, a todos les dio salud y alegría. Lejos de su buena sombra no encontrarás tu felicidad, Azucena. [SÁNCHEZ GARDEL, 1993: Acto Segundo, Escena VII].

Volviendo a *La gringa* y luego del episodio centrado en el ombú, Don Cantalicio será protagonista de otro, también de claras implicancias simbólicas e íntimamente vinculado al primero: es atropellado por un automóvil. Así, el advenimiento del progreso que todo lo transforma y ante el cual se repliega cualquier manifestación tradicional, cobra perfiles más que contundentes. El viejo criollo herido se deja caer entre las raíces del árbol y exclama: “¡Dejame aquí no más, m’hijita! Entre estas raíces que parecen brazos. Era el destino de Dios que había de morir en mi misma tapera...”

Pero el paisano no morirá y encontrará una aliada en la gringuita Victoria: el venerable árbol no será talado.

El que denominamos grupo de los padres, y en general toda la generación de los mayores, parece encontrarse atado a una manera de pensar unívoca, no sujeta a ningún tipo de desarrollo, cambio de perspectiva o variación por mínima que fuere. Es notable en cuanto a este punto el accionar del cura y del médico, dos personajes circunstanciales del segundo acto, y, asimismo, las últimas palabras que en la obra pronuncian Nicola y Cantalicio, las que, lejos de acercarlos, reafirman las posturas de las que respectivamente hicieron gala a lo largo de la representación:

HORACIO. -Ahí la tenés a Victoria. Supongo, Próspero, que nos harás gratis la trilla. Y usted, viejo, ¿se reconcilia ahora con los gringos?

CANTALICIO. -Con los gringos... en la perra vida. ¡Con la gringa, y gracias!

[...]

NICOLA. - (Apartando a Próspero.) Bueno, mozo... ¡A trabajar!... ¡A trabajar!... [SÁNCHEZ, 1975: Acto Cuarto, Escena XIV].

Le tocará en suerte a la generación posterior, en cambio, echar los cimientos de la Argentina moderna. Cimientos que, según la propuesta de esta obra, podrán estar únicamente conformados por la fusión de aportes culturales diversos en el seno de una nueva tierra.

Así como el utilitarismo puro y libre de compromisos con la tierra propio del gringo no puede llevar a nada bueno, el texto de Sánchez parecería querer decirnos que el aporte del paisanaje por sí solo también resultaría inviable. A propósito, bastante singular es el episodio del acto segundo en que los peones que se encuentran desbrozando las raíces del ombú manifiestan un desconocimiento supino de sus propias raíces históricas:

PEÓN 2º. - *Animal viejo, ai'ser, ¿no? Fijate qué raíces...*

PEÓN 1º. - *Pa mí que ha nacido en tiempo de los españoles.*

PEÓN 2º. - *¿Qué? ¡Mucho antes!... ¡Pero mucho! Debe ser del tiempo'e los ingleses.*

PEÓN 1º. - *¡Siás bárbaro! Si los ingleses no han venido nunca a este país. Ricién están llegando.*

PEÓN 2º. - *¿Qué sabés vos? Mirá; a la República Argentina vinieron: primero los indios... los matacos; después los ingleses, después los gallegos y después... el general San Martín, Belgrano y todos esos otros...*

UN ALBAÑIL. - (Burlón.) *¡P'cha! ¡Si me parece estar en la escuela!... Diga, maestro... [Ibid.: Acto Tercero, Escena I].*

Por último, destaquemos que el recurso final esgrimido por la obra es muy similar al que, dos años antes, había tenido lugar en la mencionada *¡Al campo!* (Cf. GARCÍA, 2005). Aunque con una salvedad: los términos a fusionarse pasan de ser ciudad-campo a ser hijos del destierro-hijos de la tierra. Le cabe entonces a Horacio, indiscutible voz del progreso en el texto, la enunciación del mensaje global del mismo:

¡Mire qué linda pareja!... Hija de gringos puros, hijo de criollos puros... De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir. [Id.: Acto Cuarto, Escena XIV]. (3)

Notas

(1) Énfasis nuestro. La serie de carencias, una vez más, bien puede interpretarse como las pérdidas y la marginación progresiva a la que esa clase ha sido sometida.

(2) Respecto de las que denomina “formas patológicas del gringo”, este parlamento no deja de ser en extremo significativo de aquel tipo de inmigrante que Antonio J. Pérez Amuchástegui clasifica como “Inadaptado”: “Doña María, la esposa de don Nicola en la obra de Sánchez, presenta síntomas característicos de esa inadaptación enfermiza, sobre todo a partir de la escena XV del acto primero, cuando descubre el romance de su hija Victoria con Próspero. Se despierta entonces en ella la pavorosa desconfianza en los criollos: llama gratuitamente compadrito, sinvergüenza y haragán a Próspero por el único delito de ser gaucho; y comienza una vigilancia desesperada sobre su hija. La desconfianza espontánea de doña María hacia los criollos, se trueca, así, en desprecio y malquerencia; y no cede siquiera ante el accidente sufrido por Cantalicio.” (1972, p. 446). No podemos dejar de señalar aquí, además, un lejano antecedente para ciertas acusaciones que la opinión popular tornaría a atribuirles, en determinados momentos de nuestra historia, a los integrantes de las clases bajas estigmatizados con el mote de ‘cabecitas negras’: vagos, incapaces para el ahorro, amantes del alcohol, etc.

(3) A propósito de esta resolución, consignamos otras valiosas observaciones vertidas por A. J. Pérez Amuchástegui (*Op. Cit.* pp. 439-440): “*Quien lea esta obra de Sánchez obtendrá una puntual y detallada descripción del proceso de aculturación e inculturación que resulta del intercambio entre criollos y*

gringos, visto desde 'territorio gringo'. Don Nicola es un piamontés que se ha enriquecido, ha instalado su chacra, y ha visto el negocio financiero de prestar plata al despreocupado gaucho don Cantalicio, que contento firmaba 'papelitos' insignificantes a cambio de dinero en efectivo, sin advertir debidamente que con ello hipotecaba vara a vara su propio campo. Un día don Incola ejecutó los 'papelitos', y se quedó con los bienes del dispendioso nativo.

El odio espontáneo que sentía don Cantalicio hacia los gringos aumentó en proporción de su rencor empecinado. En tanto, don Nicola mide con la vara de don Cantalicio a todo gaucho (despreocupado, jugador, algo pendenciero, bebedor, sin visión de progreso, sin planes para el porvenir). [...] La arbitrariedad de don Nicola tiene por base de un lado la avaricia y del otro la desconfianza. [...] Pero los hijos de Nicola [...], aunque nacidos en Italia, se han criado aquí; tienen modalidades más acriolladas, han aprendido a convivir con el nativo y a apreciar no sólo sus defectos sino también sus virtudes: en otras palabras, han logrado superar los prejuicios de los padres. [...] Y también don Cantalicio aprende que los gringos son seres tan humanos como los gauchos, capaces de ayudar desinteresadamente al necesitado y de entrar en razones. La gringuita Victoria y el gauchito Próspero unirán sus destinos como símbolo de la concordia étnica. [...] Se ha producido así una fecunda simbiosis cultural."

Bibliografía

GARCÍA, Guillermo. (2004), "Modernidad y teatro popular rioplatense (1900-1930)", *Revista Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid, año IX, N° 28. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/rioplate.html>.

_____ (2005), "Gauchos en la ciudad: evaluación y significado de la modernidad en *¡Al campo!*, de Nicolás Granada", *Revista Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid, año X, N° 29. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/alcampo.html>.

PÉREZ AMUCHÁSTEGUI, Antonio J. (1972), *Mentalidades argentinas (1860-1930)*, Bs. As., Eudeba.

SÁNCHEZ, Florencio. (1975), *La gringa*. Prólogo, notas y comentarios de Mariel Mego, Bs. As., Atlántida.

SÁNCHEZ GARDEL, Julio. (1993), *Los mirasoles*. Introducción y notas de María Graciela Kebani, Bs. As., Colihue.