



La piedra del escándalo de Martín Coronado: conflicto generacional y ensayo tipológico

Guillermo García

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Lomas de Zamora
Argentina

Estrenada en el Teatro Apolo el 16 de junio de 1902, *La piedra del escándalo*, drama en tres actos y en verso de Martín Coronado, constituirá uno de los intentos

iniciales con los que el teatro argentino comienza a adentrarse con paso seguro en su fase adulta [1].

Se asiste en esta obra, por un lado, al planteamiento de un conflicto de claros ribetes generacionales y, por otro, aunque desarrollado en menor medida, resulta perceptible una tensión paralela de índole social.

En lo que atañe al primer aspecto señalado, no deja de resultar significativo el esquema opositivo ‘hijos buenos’ vs ‘hijos malos’ en vez del previsible ‘padres’ vs ‘hijos’. Don Lorenzo, un viejo inmigrante italiano, trabaja la tierra desde siempre junto a su único heredero, Don Pedro. Este último, a su vez, es viudo y padre de cinco. Pascual, el buen hijo por antonomasia, representa el conservador ‘ilustrado’ (se nos aclara que ha estudiado) de las tradiciones y valores de sus mayores y, por ello, le cabe ser el perpetuador de la estrecha relación fundada en el trabajo que vincula íntimamente al sujeto con la tierra en que nació.

Por otro lado, tenemos a Leonor, Elías y Carlos, los ‘malos hijos’, o aquellos que representan el afán de progreso material fácil, el amor a los lujos y al dinero y, por ende, el desarraigo respecto de su entorno:

“ELIAS.-
¿Y qué harás? O mejor dicho,
todos nosotros, ¿qué haremos?

LEONOR.-
Irnos. La chacra dichosa
me tiene hasta aquí. (*La frente*)

ELIAS.-
Yo pienso
lo mismo. Muy bien está
que en paciencia la sufriésemos
cuando no había valía nada,
y no había otro remedio.
Pero ahora que esto vale
un dineral...

CARLOS.-
¡Ya lo creo!
a un paso de la ciudad...

ELIAS.-
¿Por qué no hemos de venderlo?
Al fin y al cabo es lo que hacen todos
en esta época. Es cierto
que en la chacra hemos nacido,
que está llena de recuerdos.
y que en ella han enterrado
nuestro padre y nuestro abuelo,
muchos años de su vida
y la savia de su cuerpo;
pero estas cosas, si tienen
su valor para los viejos
no es justo que nuestro hermano
las invoque en su provecho.
Si Pascual fuera algún rústico,

me explicaría su apego
a la tierra; pero es que él
no tiene ni ese pretexto.
Pascual ha sido educado
en los mejores colegios,
como todos, y conoce
lo que es la vida de pueblo,
para preferir el campo
y los bueyes.”
[CORONADO, 1980: Acto I, Escena 1.]

Asimismo, en el seno de este conflicto generacional bien puede rastrearse otro de tipo netamente ‘espacial’ y que, como oportunamente hemos tenido ocasión de tratar [Cf. GARCÍA, 2005a, 2005b y 2005c] no será para nada extraño dentro del sistema de motivos que analizamos: la dicotomía ‘campo’ - ‘ciudad’ se nos perfilará, entonces, como un asiduo articulador de ficciones en muchas de las primeras manifestaciones del teatro popular rioplatense; posteriormente, tanto el género chico como la lírica tanguera lo habrán de retomar, aunque alterando en parte sus valencias, según el esquema ‘patio del conventillo’ - ‘centro de la ciudad’.

De este modo, la intención de los ‘malos hijos’ se reduce, primero, a cortar sus nexos con la tierra convirtiendo su parte de la herencia en dinero para, después, irse a vivir a la ciudad. Esta última constituirá el ámbito privilegiado del lujo, la ostentación y, en fin, el exhibicionismo por naturaleza:

“LEONOR.-
Yo prefiero
que los vendan [los terrenos].

CARLOS.-
Yo también,
¿Para qué diantre queremos
la tierra? ¿Para mirarla?

ELIAS.-
Pues se vendería. Y luego,
a Buenos Aires, a hacer
otra vida.

CARLOS.-
A echar el resto,
como dicen. Por mi parte,
en cuanto caigan los pesos
en mi poder...

LEONOR.-
¿Y yo, Carlos?
Ya verás: iré a Palermo,
en coche, y tendré modista,
y mucama...”[2] [Ibid.]

Mucho más complejo resulta el personaje de Rosa, la hija menor de Don Pedro. Habiéndose fugado del hogar paterno luego de ser seducida por un desconocido, retorna avergonzada, pobre y abandonada por el que la engañó. Al punto es perdonada por su padre, su abuelo y su hermano Pascual. No así por los otros tres, que la desprecian. Ocurre con el personaje de Rosa que, a pesar de haberse ido, no lo

hizo por un interés mezquino sino por verdadero amor. Al retornar demuestra que sus vínculos con la tierra y las tradiciones de sus mayores no se habían cortado. Por eso es absuelta y aceptada por el 'buen hijo' y sus mayores, aunque no por los otros.

Si bien Rosa terminará integrándose al grupo de los buenos hijos, bien observada, funciona en la pieza como un actante mediador entre los dos campos de sentido que interactúan en el conflicto generacional. Así lo demuestra su accionar, siempre tendiente a lograr el acercamiento y el entendimiento entre las partes.

El segundo conflicto planteado por el texto, se dijo, porta un marcado tinte social y, básicamente, opone el buen paisano al malo. El primero se halla representado por Manuel, hijo adoptivo de Don Pedro y secretamente enamorado de Rosa. El segundo corre por cuenta de Ciríaco, gaucho vago y traicionero que, en los carriles de esta tensión temática paralela, ocupa por desplazamiento el lugar de los hijos innobles.

Manuel, después de ser rechazado por la muchacha, concluirá dando su vida para vengarla en su honor al enfrentarse, en lugar de Pascual, al hombre que la había engañado y a sus secuaces, entre los cuales se encuentra Ciríaco.

La recusación de Manuel por parte de Rosa, si bien está presentada según los términos de un auto-sacrificio por ella efectuado y que de alguna manera busca expiar sus culpas, adquiere gran relevancia cuando se trata de desentrañar la ideología subyacente en la obra: no puede haber ningún tipo de integración posible entre el grupo de los dueños de la tierra, en el cual se desarrolla el que llamamos conflicto generacional, y aquellos que no la poseen. Leonor se encuentra comprometida con Alejo, que si bien busca enriquecerse con el casamiento, también posee tierras. El hombre que sedujo a Rosa no contaba con bienes, pero la de ellos fue una unión carente de toda implicancia legal. De ahí que la pretensión de Manuel sea inviable: al no poder asimilarse a los dueños de la tierra, sólo le queda morir por ellos. [3]

Se advierte además la función integradora, central diríamos, del personaje de Rosa, siendo como es que en él convergen las acciones principales de los distintos grupos de participantes: perdonar, despreciar, amar, desear, sacrificarse por, etc.

Si *La piedra del escándalo* dista bastante de ser una obra íntegramente aceptable, no obstante entran en juego en ella algunos tópicos a ser tenidos en cuenta.

Primero, el carácter indudablemente positivo que adquiere la figura del inmigrante. La representación que se hace del italiano Don Lorenzo no deja lugar a dudas. Por ejemplo:

<p>“PASCUAL.- La que que porque la [por que él abrió Por por tuvo contento, [Acto III, Escena 7.]</p>	<p>primera removió son Dios él, aún hizo el surco, su su el abundancia</p>	<p>(A reja nuestros nos la Don nos conserva fecundo y echó trabajo esfuerzo hogar abundancia</p>	<p>del estos y ha este el el el y y</p>	<p><i>Alejo</i> arado, terrenos, ajenos, ayudado, anciano Lorenzo] cielo: suelo, grano. tenaz, infatigable, miserable, paz.”</p>
---	--	--	---	--

Ligada al trabajo incansable de la tierra, resulta innegable que la figura del inmigrante aparece aquí como verdadero fundamento de la Argentina moderna.

Segundo, que se halla en las nuevas generaciones -en este ejemplo puntual la tercera, a contar desde el abuelo- el germen que puede llegar a poner en peligro la continuidad de aquella tarea constructora; es el caso de los ‘malos hijos’, de los que ya se habló y a los que volveremos en reiteradas oportunidades. Además, y desde la misma perspectiva, bien podría en el presente texto establecerse la diferencia entre personajes ‘conservadores’ y ‘disolventes’ respecto de la cultura del trabajo ligada a la tierra. La actitud de rechazo, negativa, de los hijos hacia el *modus vivendi* de los padres honestos y trabajadores habrá de constituir una temática por demás reiterada, como en otros trabajos hemos tenido ocasión de comprobar, en diversas manifestaciones artísticas populares, cuyas raíces se remontan a fechas tan tempranas como la del presente texto e incluso antes.

En tercer término, es de destacar la presencia de la figura del oportunista encarnada aquí en Alejo, el pretendiente de Leonor, quien está dispuesto a casarse con ella -y así lo hace finalmente- no por verdadero amor sino para incrementar su patrimonio con la supuesta dote de aquélla. Este tipo de personaje, ya de neto corte urbano y por ello ajeno a los valores nacidos de la honradez y el trabajo, tendrá una larga descendencia en los diversos registros populares rioplatenses.

Por último, no podemos dejar de hacer mención de otro motivo de gran peso significativo en nuestra cultura: el del hijo perdido que reencuentra su camino a través del regreso al terruño. Centrada en este caso en la figura de Rosa, el tópico de la ‘redención’ presupone la recuperación de un lugar, figurado como un ‘adentro’, que connota el origen, lo paterno (en el sentido de ‘patria’), la infancia, la pureza, etc.; y opuesto a un ‘afuera’, sede de lo pecaminoso por el que el sujeto se ha dejado seducir, habiendo ‘caído’ y padecido en él (‘rodado’ será el término que utilizará el tango). El retorno de Rosa se plasma, concretamente, en relación a su padre:

“DON						PEDRO.-
[...]	Ven	acá,	no	llores		más.
Haz	de	cuenta	que	no	ha	pasado
nada...	que	estás		a	mi	lado,
feliz,		como		tiempo		atrás.
Serás	mi	gloria,		mi		encanto;
mi amor	curará	tus penas.				

ROSA.-						
Las	hijas	que	no	son		buenas,
padre,		no		merecen		tanto.
A	mí	me		basta		saber
que	mi	padre		no		abandona
a	su	hija,	y	que	la	perdona...
lo	demás,		no		puede	ser.
Yo	sé	muy	bien	que	he	perdido
el	puesto		que		aquí	tenía.”
[I, 9.]	[4]					

Y también la redención comporta el autosacrificio:

“ROSA.-						
[...]		Mi		puesto		aquí,
el	que	quiere,	el	que	le	pido,
es	el	único	en	que	he	sido

digna de usted y de mí.
 El de criada... En un rincón
 haré mi cama en el suelo...
 No quiero otro: es el anhelo
 que traigo en mi corazón.”

Notas

- [1] “En el programa inicial figuran, animando los papeles principales: Lea Conti (Rosa), Herminia Mancini (Leonor), José J. Podestá (Pascual), Pablo Podestá (quien tras escuchar la lectura de la obra toma su guitarra y se pone a componer la música para las décimas que su personaje -Manuel- debe entonar en la tercera escena del segundo acto), Antonio D. Podestá (don Lorenzo) y Juan Podestá (don Pedro).” [ORDAZ, 1980: p. 8].
- [2] Es de destacar que tanto la actitud de Carlos como la de Leonor serán retomadas hasta el cansancio por la poética del tango cuando de ilustrar los avatares de la clase emergente hija de la inmigración se trate. Él conformaría el prototipo del ‘niño bien’. Las aspiraciones de ella, en cambio, tienen todo para enrolarla en la prolífica galería de las mujeres perdidas: aquellas que, cegadas por las pretensiones de una vida ‘de lujos y placer’, abandonan su lugar de origen -casi siempre el suburbio- en pos de los brillos de la gran ciudad. Sería ocioso y por demás arduo citar siquiera algunos ejemplos. Empero, y salvando las distancias, representa un simpático caso de mujer pretenciosa el que despliega el tango “La mina del Ford” [1924, con letra de Pascual Contursi y música de Fidel del Negro y Antonio Scatasso], donde además el rol emisor se encuentra a su cargo: “Yo quiero un cotorro / que tenga balcones, / cortinas muy largas / de seda crepé / mirar los bacanes / pasar a montones, / pa’ ver si algún reo / me dice ¡qué hacé! / Yo quiero un cotorro / con piso encerado, / que tenga alfombrita / para caminar. / Sillones de cuero / todo ‘rempujado’ / y un loro atorrante / que sepa cantar. / Yo quiero una cama / que tenga acolchao, / y quiero una estufa / pa’ entrar en calor, / que venga el mucamo / corriendo apurao / y diga... ‘¡Señora, / araca, está el Ford!’” [Cf. GARCÍA, 2004].
- [3] Al respecto, resulta sumamente provechoso contraponer aquí la propuesta final de *La gringa*, de Florencio Sánchez, estrenada apenas dos años más tarde [Cf. GARCÍA, 2005c].
- [4] Tópicos semejantes pueden rastrearse, por ejemplo, y apelando a registros quizá más selectos, en la resolución de la novela *Raucho* (1917), de Ricardo Güiraldes. En este caso el ‘afuera’ que seduce primero y corrompe en cuerpo y alma después, está representado por la ciudad de París, meta de la juventud adinerada y la bohemia artística rioplatense del período que nos ocupa; en tanto el ‘adentro’ que regenera no deja lugar a dudas: es la pampa argentina, la tierra de los mayores. El final del texto resulta inequívoco: “La tarde viene, viene. El monte se turba de noche, mientras Raucho camina por entre los árboles hacia el río. E inesperadamente, sin las lentitudes de los crepúsculos europeos, se hace de noche. [...]. Raucho **piensa cómo quiso ser todo menos lo que era**. Su chiripá, solo desprendido de la faja, se **habrá envilecido en el polvo de caminos extranjeros**. //Raucho se sienta bajo un sauce, cerca de una tosca, donde el agua habla de misterios serenos. //Un pato silbón pasa perforando noche con gritos agudos. //Raucho, inefablemente quieto, se duerme de espaldas, los brazos abiertos, **crucificado**

de calma sobre su tierra de siempre. [GÜIRALDES, 1980: pp. 114-115. Los destacados nos pertenecen.] Incluso la poesía del tango retomará el motivo, si bien que con algunas variantes. Así, el ‘adentro’ al que se vuelve después de haberse dejado arrastrar por las ilusiones de la vida fácil es el barrio de la infancia, el arrabal y, más precisamente, la casa paterna: “Barrio tranquilo del ayer, / en un triste atardecer / a tu esquina vuelvo viejo... / [...] / Vuelvo vencido a la casita de mis viejos, / cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria... / Mis veinte abries me llevaron lejos; / locuras juveniles, la falta de consejos...” [“La casita de mis viejos” (1929), con letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián]. Cuando no la figura de la madre, compendio de todos los valores positivos: “Sólo a mi madre la encontré; / de la puerta la llamé / y me miró con esos ojos... / Con esos ojos / nublados por el llanto, / como diciéndome / ‘¿Por qué tardaste tanto...?’” [Id.] Incluso la madre podrá constituir el único -y último- referente de todo el bien perdido para quien ha caído irremisiblemente: “Yo viví desorientado, / yo soñé no sé que mundo, / yo me hundí en el mar profundo / con delirante afán de loca juventud; / me atraían los placeres, / un abismo, las mujeres / ya sin madre ni deberes, / sin amor ni gratitud. / Madre... / Las tristezas me abatían / y lloraba sin tu amor, / cuando en la noche me hundía / de mi profundo dolor. / Madre... / No hay cariño más sublime / ni más santo para mí; [...]”. “Madre” (1922), con letra de Verminio Servetto y música de Francisco Pracánico. A propósito de este fundamental tópico tanguero, anota la profesora Noemí Ulla: “La presencia de la figura materna en nuestras letras de tango alcanza un número infinito de matices, cuyos significados configuran siempre el mismo sustrato aparentemente irracional. No se advierte con la misma frecuencia y, más aún, se advierte en forma muy esporádica, la presencia de Dios. Creo que tiene validez afirmar que la sustitución de la figura divina se realiza en tanto la materna responde a similar articulación de valores morales de comportamiento. Esta sustitución puede explicarse por la categoría de realidad que, por un lado, cumple la madre durante la infancia, aunque en el tango se extienda muchas veces hasta la madurez.” Y agrega: “De este modo, la adhesión a la madre implica la adhesión a un pasado en donde ella representó la estabilidad de un mundo de amparo y subsistencia primaria: la seguridad de la existencia del hijo que ella acuna.” [1982: p. 47].

Bibliografía

CORONADO, Martín (1980): *La piedra del escándalo*. Nota preliminar de Luis Ordaz. Bs. As., Centro Editor de América Latina.

GARCÍA, Guillermo (2004): “Aspectos ideológicos de la lírica tanguera”. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 27, Universidad Complutense de Madrid. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/liricata.html>

_____ (2005a): “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>

_____ (2005b): “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>

_____ (2005c): “Gauchos e inmigrantes en el nacimiento de la Argentina moderna. *La gringa* de Florencio Sánchez como intento de conciliación y síntesis”. *Hologramática*, Año II N° 2, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina; pp. 79-86.
URL del artículo:
http://www.unlz.edu.ar/sociales/hologramatica/hologramatica2-V1_pp79-86.pdf

GÜIRALDES, Ricardo (1980): *Raucho*. Prólogo y notas de Ana María Zubieta. Bs. As., Centro Editor de América Latina.

ORDAZ, Luis (1980): “Nota preliminar” a *La piedra del escándalo*. Bs. As., Centro Editor de América Latina.

ULLA, Noemí (1982): *Tango, rebelión y nostalgia*. Bs. As., Centro Editor de América Latina.

© *Guillermo García 2006*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo