



# Modernidad y teatro popular rioplatense (1900-1930)

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

---

La expansión de las formas de vida urbana inmediata al proceso de modernización de la Argentina fraguado a lo largo del último cuarto del siglo XIX, supuso el repliegue sostenido de una serie de valores culturales que el imaginario artístico hubo de situar puntualmente en el campo.

Inherente a la mentalidad oligárquico-paternalista que por entonces regía los destinos del país, la ideología tradicional dominante buscó así marcar sus diferencias para con lo nuevo a través de un abanico de texturas enmascaradoras a fin de perpetuarse. En ellas, les tocó en suerte a los habitantes de la campaña y a sus arraigadas costumbres embestir contra una realidad signada por la idea de 'progreso' y encarnada, concretamente, en las figuras de unos nuevos tipos humanos provenientes de la ciudad (o que el paso por la ciudad había transformado). Sobre todo cifrados en los perfiles del político advenedizo o el joven universitario que por todos los medios perseguía el tan anhelado ascenso social, fueron éstos unas veces hijos de la primera oleada inmigratoria; otras, del antiguo patriciado rural y siempre, cabales representantes de una clase media en ciernes, vista con creciente recelo por los integrantes de la oligarquía gobernante y ante la cual buscaban, por todos los medios, sobreponerse.

*M'hijo el doctor*, una de las cimas indiscutibles de la dramaturgia de Florencio Sánchez, constituye un riquísimo testimonio en lo que atañe al devenir de tales situaciones.

Estrenada en 1903, el conflicto de la obra cobra cuerpo a través de una serie de enfrentamientos de sesgo generacional -padre vs. hijo-, cultural -normas tradicionales rígidas vs. flexibilización propiamente moderna de dichas normas-, espacial -campo vs. ciudad-, temporal -tradición vs. progreso- e, incluso, moral -conducta regida por los valores del honor o el buen nombre vs. libertad de conducta en relación a las imposiciones o convenciones sociales-.

Julio, hijo de Don Olegario, un estanciero de cierta fortuna, ha cortado totalmente los lazos con su lugar de origen y, por ende, con los valores culturales que en él imperan, luego de haber marchado a la ciudad para cursar estudios superiores. El enfrentamiento con su padre -que llegará incluso hasta el nivel de lo físico- no se hará esperar. La propuesta integradora que Nicolás Granada había proyectado en el final de *¡Al campo!* (1902) parece aquí de imposible cumplimiento, aunque un desenlace bastante forzado y no poco inverosímil tiendan a desmentirlo. (1)

Julio ha cambiado el orden de sus nombres. En verdad lleva en primer término el de Robustiano, de inocultables resonancias camperas, pero lo oculta pasándolo a segundo término y reduciéndolo a una inicial. En este hecho aparentemente secundario debe leerse el signo inequívoco de un destierro voluntario: el escamoteo figura la renuncia a los códigos de origen a cambio de la adopción de otros más modernos, urbanos.

Resulta significativo al respecto el monólogo a cargo de Jesusa (la joven ahijada de Don Olegario quien será inicialmente seducida, engañada después

y abandonada al final por Julio), que sirve de marco a la primera aparición de este último en la obra. La muchacha se encuentra atendiendo un gran jaulón poblado de diversos pájaros cuando se percata de que el tordo -‘dotor’ al ‘vesre’ (CONDE, 1998; TERUGGI, 1998)- se (le) ha escapado. Ese pájaro es un rotundo indicio de las acciones a desarrollarse y de la conducta del propio Julio: se fuga, o, de manera figurada, intenta cortar todos los nexos con el lugar al que verdaderamente pertenece. (2)

Si bien en la obra no se hallan claramente desarrollados, llegando hasta a resultar confusos en más de una oportunidad, de los parámetros ideológicos de Julio puede decirse, al menos, que responden a un esquema típicamente moderno, esto es, que están fundados en nociones orientadas a una pretendida ‘evolución’ o cambio permanente. Frente a ellos se alzan los principios, en el sentido último de la expresión, inmovibles de Don Olegario. En ese punto late el conflicto central de la pieza:

*Todo evoluciona, viejo; y estos tiempos han mandado a archivar la moral, los hábitos, los estilos de la época en que usted se educó... Son cosas rancias hoy. Usted llama manoseo a mis familiaridades más afectuosas. Pretende, como los rígidos padres de antaño, que todas las mañanas al levantarme le bese la mano y le pida la bendición en vez de preguntarle por la salud; que no hable, ni ría, ni lllore sin su licencia: que oiga en sus palabras a un oráculo, no llamándole al pan, pan y al vino, vino, si usted lo ha cristianado con otro nombre; que no sepa más de lo que usted sabe, y me libre Dios de decirle que macanea; que no fume en su presencia. (Saca un cigarrillo y lo enciende.) En fin, que sus costumbres sean el molde de mis costumbres... ¿Pero no comprende, señor, que riéndome de esas pamplinas me aproximo más a usted, que soy más su amigo, que lo quiero más espontáneamente? [...]. (SÁNCHEZ, 1969, Acto primero, Escena XIII. Énfasis nuestros). (3)*

Este parlamento resulta definitorio para comprender la supuesta ‘nueva’ moral de Julio, su conducta tributaria del pragmatismo más puro. En el mundo de la ciudad, los valores, al igual que las mercaderías, lejos de ser tenidos por absolutos se hallan sujetos a una permanente revisión e intercambio, con la consecuente relativización y posterior disolución que tal proceso implica en relación a los esquemas -siempre jerárquicos, siempre estáticos- propios de una cultura de perfiles tradicionales. Así, las nuevas generaciones dejan de ser ‘receptáculo’ de las costumbres de sus mayores, hablan un ‘nuevo’ lenguaje, desarrollan otros hábitos, gastan novedosos estilos... En fin, gana la ilusión de tornarse ‘iguales’ e, incluso, ‘superiores’ a aquéllos. (4)

De manera harto singular, censurar ese rasgo de negación e incluso desprecio hacia los valores del pasado tan caro a la mentalidad moderna constituirá, todavía mucho tiempo después, uno de los pilares ideológicos de la poesía tanguera. Enrique Santos Discépolo, por ejemplo, denuncia seis lustros más tarde en la letra del tango “Cambalache” (1935), los efectos concretos de una moral como la esbozada por Julio:

*¡Todo es igual!  
¡Nada es mejor!  
Lo mismo un burro  
que un gran profesor.  
No hay aplazaos ni escalafón, [...]*

Y algo antes, en “Que vachaché” (1926), había sido aún más contundente en cuanto al citado proceso de mercantilización de los valores:

*¿Pero no ves, gilito embanderado,  
que la razón la tiene el de más guita,  
que la honradez la venden al contado  
y a la moral la dan por moneditas?<  
¿Que no hay ninguna verdad que se resista  
frente a dos pesos moneda nacional?  
¡Vos resultás, haciendo el moralista,  
un disfrazao sin carnaval!*

No obstante, la contracara más rotunda de la ideología moderna de Julio quizá no se encuentre cifrada en la figura de su padre sino en la de Rita, la negra curandera que hace su aparición en el acto tercero y la que, bien mirada, representaría una suerte de perpetuación de las opiniones de Don Olegario acerca de las formas de vida teñidas de progreso. Por ejemplo, dice aquélla de los médicos que atendieron al segundo en la ciudad y de sus magros resultados:

*¡Pero se metieron con los doctores y ahí tiene lo que sucede... Ni siquiera han sabido acertarle con el mal... (...) ¡Qué saben los doctores!... Mucho tomar el pulso, mucha letricidad ¿y total qué?... Entre ellos **le comen al dijunto media testamentaria!**... (SÁNCHEZ, 1969, Acto tercero, Escena II. Subrayados nuestros). (5)*

A la desconfianza propia del paisano hacia el hombre de ciudad, esto es, el letrado o aquel que maneja una serie de códigos, como se dijo, sustentados en la letra escrita, en las teorías, y no en la experiencia que dicta la costumbre, se le suma en estas palabras de la negra Rita algo que ya había sido tratado en *¡Al campo!*: la amenaza de que esos saberes urbanos, que la perspectiva del hombre de campo desconoce, sean utilizados para despojarlo.

Ahí radica precisamente la tragedia de Don Zoilo, el personaje central de otra obra de Florencio Sánchez, *Barranca abajo*, estrenada en 1905. Éste también ha sido víctima de los doctores, pero no en medicina sino en leyes, quienes lo han privado de sus tierras mediante intrincados procesos judiciales. Así se queja ante Juan Luis, un atildado joven de la ciudad, hijo de quien le usurpó sus posesiones:

*ZOILO.- Un día... déjeme hablar. Un día se les antojó a ustedes que el campo no era mío sino de ustedes; **me metieron ese pleito de reivindicación; yo me defendí; las cosas se enredaron como***

*herencia de brasilero, y cuando me quise acordar amanecí sin campo, ni vacas, ni ovejas, ni techo para amparar a los míos.*

*JUAN LUIS.- Pero usted bien sabe que la **razón estaba de nuestra parte.***

*ZOILO.- Taría cuando los jueces lo dijeron, pero yo después no supe hacer saber otras razones que yo tenía.*

*JUAN LUIS.- Usted se defendió muy bien, sin embargo.*

*ZOILO.- (Alzándose terrible.) No, no me defendí bien; no supe cumplir con mi deber. **¿Sabe lo que debí hacer, sabe lo que debí hacer? Buscar a su padre, a los jueces, a los letrados; juntarlos a todos ustedes, ladrones, y coserles las tripas a puñaladas, ¡Pa escarmiento de bandoleros y saltadores! ¡Eso debí hacer! ¡Eso debí hacer! ¡Coserlos a puñaladas!** (SÁNCHEZ, 1974, Acto primero, Escena XXI. Subrayados nuestros).*

El juego de oposiciones resulta evidente: ‘la razón’ a la que se refiere Juan Luis es aquella que se funda en las leyes escritas y, por eso, se comprende que ellos, los hombres de la ciudad, los ‘dotores’, la posean. El paisano, en cambio, sólo podrá esgrimir ‘razones’ de pertenencia, de arraigo, de mucha significación para él pero poca para los códigos. Se perciben aquí, entonces, dos concepciones irreconciliables en torno al derecho de posesión de la tierra: mientras para unos se funda en un manejo más o menos hábil de las argumentaciones, para el otro se vincula a una relación de comunión con el entorno a lo largo del tiempo.

Pero si don Zoilo falló al defenderse con argumentos ‘racionales’, no hubiera fallado de hacerlo por medio de la acción. De todos modos, esa salida por fuerza ha de resultar inviable ante una realidad que ha cambiado indefectiblemente, restándole apenas al viejo gaucho marcharse primero y morir después.

Al igual que lo que ocurre con Don Olegario en *M’hijo el dotor*, la desaparición final de Don Zoilo puede ser válidamente interpretada como otra de las manifestaciones inequívocas del repliegue de un modo de vida tradicional frente al avance incontenible de las formas nacidas del seno de la ciudad. Sin embargo, la ‘modernidad’ propia de las nuevas generaciones debe ser considerada en relación a otros dos factores que le son íntimos. La inmigración y el acceso de las clases medias al poder.

Al respecto, todavía en *Trigo guacho*, una bellísima pieza de Pedro E. Pico estrenada en 1928, nos encontramos con la figura de Don Tomás Davinson, un antiguo paisano pionero de “remota ascendencia irlandesa”, fundador muchos años atrás de Salto Grande, un imaginario pueblo de La Pampa del cual es intendente en el presente de la representación.

[...] *Don Tomás es un tipo alto, recio, de frente despejada, bigote y perilla. Confiesa cincuenta y cinco años y acaso tenga un poco más. No los representa, sin embargo. Por instantes da la impresión de uno de esos **hidalgos antiguos**, **mujeriego** y **despótico** que aún tuviera muchas noches triunfantes. Y las tiene efectivamente. Cuarenta años de pampa, no han conseguido despintarle el **aire ciudadano** y **prócer**; y aunque él **se siente gaucho** y **piensa en gaucho** y ha vivido como vivieron los gauchos de nuestra gesta, no ha querido hacerle al ambiente otra concesión en cuanto a la indumentaria se refiere, que la de un chambergo de alta copa y alas generosas y la de un poncho de vicuña, finísimo, escrupulosamente doblado y tendido de hombro a hombro, sobre su terno negro, siempre flamante.*(PICO, 1983, Acto primero, Introducción. Énfasis nuestros).

Junto a Don Tomás también es de destacar el personaje de Petra, viejo gaucho compañero de correrías de aquél y a quién le cabe en la obra la contraparte cómica. Se dice de él:

[...] *paisano algo más viejo que Don Tomás. Llegó a la Pampa casi al mismo tiempo que aquél, y como aquél trabajó y sufrió la vida azarosa de un medio apenas desalojado por la indiada. Sólo que en lugar de invertir en tierras y haciendas los centavos ganados, dejábalos día a día en los **boliches** que iban poblando la llanura. Al fin optó por **subordinársele** en calidad de **peón**, y así **vegeta**, sin lamentar la **independencia perdida**, a condición de que se le permita ‘matar el bichito’ y tomarse, de vez en vez, alguna confianza con su antiguo compañero de aventura. [...].* (Id., subrayados nuestros).

No deja de llamar la atención la diferencia tajante establecida por el autor entre el paisano ilegítimo, de ascendencia irlandesa, y el genuino. Comenzaron parejos, pero terminaron en relación de amo-criado. El consabido estigma de la bebida determina una cadena de semas degradativos asociados a Petra: subordinado, peón, vegetal, esclavo y, siguiendo el desarrollo de los acontecimientos de la obra, incluso ‘alcahuete’. El proceso iniciado con *Calandria*, la pieza de Martiniano Leguizamón de 1896, y consolidado por los dramas camperos de Florencio Sánchez, ha llegado hacia el año treinta a sus últimas consecuencias: el otrora gaucho es ahora un fantoche ridículo digno de risa o, en el mejor de los casos, de lástima.

El trasfondo sociopolítico de la obra de Pico, si bien apenas insinuado en un segundo plano, no deja lugar a dudas: Don Tomás, que gobierna ‘su’ pueblo de manera entre autocrática y paternalista, percibe claramente cómo el advenimiento de nuevos tiempos implica su indefectible eclipse. De tal modo, al comienzo de la acción y a manera de certero indicio de las acciones a desarrollarse, se nos informa que en el centro de plaza del pueblo se está montando en un pedestal una estatua que simboliza ‘la Libertad’:

*DON TOMAS: -¿No le dije que no moviera esa estatua hasta que yo le avisara?*

ALBAÑIL: -¿No está bien, Don Tomás?

DON TOMAS: -¿Pero no ve que la ha puesto con el índice hacia la derecha?

ALBAÑIL: -Sí...

DON TOMAS: -¡Señalando hacia la comisaría! ¡La Libertad! Vaya; hágala girar medio flanco izquierda. Para el lao más abierto del pueblo. ¡Que señale el campo, amigo! ¡Vaya, pues! (Id., Acto primero).

Paradójicamente, asistimos en seguida a un muestreo de los modos por demás 'personalistas' de Don Tomás para ejercer el gobierno de la comunidad, fraguando junto a su secretario actas y edictos que, en su propia casa y sin la presencia de los concejales, él mismo dicta, vota y promulga.

Hacia el final de la pieza tendrán lugar en el pueblo unas elecciones que imprevistamente, y a pesar de los 'arreglos' previos destinados a la obtención del triunfo, significan la primera derrota política de Don Tomás desde los tiempos de la fundación de Salto Grande. Vale la pena observar detenidamente los términos en que el saliente intendente explica los hechos:

DON TOMAS: -¡Esa **gentuza!**... Yo la emborrachaba con vino, y eso iba ganando: llenarse el buche. **Estos que ahora entran a tallar, la emborrachan con promesas.** ¡Palabras bonitas, chche!

REY: -Quién iba a prever...

DON TOMAS: -Cualquiera... yo. ¡No me crea tan zonzoso como viejo, amigo! Para mí ha sido una sorpresa relativa. Ya aquí hay **mucha gente nueva... mucho gringo.** Hace pocos años no quedaba sombrero en su sitio a mi paso por la orilla más apartada del pueblo; **ahora** preguntan quién soy yo, muchos que viven en el centro. Y sacales vos el capricho. Deciles cuándo y cómo vine: con los mocos de purrete no muy secos aún; grande el bolsillo de mi único trajecito para los pocos cobres que mi vieja pudo hurtarle a su miseria... Contales lo que destruí aquí y lo que creé; cómo supe arrimar el hombro sin asco, sin perder en arrepentirme de lo hecho el tiempo necesario para lo que estaba por hacer; terca la voluntad y el corazón; fija la mirada en los últimos poblados de la provincia próxima, desde donde iban extendiéndose poco a poco, como víboras en un desperezo, los rieles pareados del ferrocarril. Porque yo creía en mí, amigo, y en estos arenales, tierra de mi tierra, tanto como en mí [...]. (Id., Acto tercero. Subrayados nuestros).

El advenimiento progresivo de las clases medias letradas al poder (6), con el cambio que tal proceso significó en la forma de hacer política; la presencia abrumadora de la inmigración (7) como factor determinante en el nuevo

esquema social y la generalización de formas de vida nacidas del modelo cosmopolita-urbano, esto es, tendientes al borramiento de la identidad individual -de la 'historia' personal- en el anonimato de la multitud creciente, representan los principales factores que de a poco van convirtiendo a Don Tomás en una suerte de desterrado en su propia tierra, un espécimen de otra época y ya en vías de extinción, por más que la obra, en el final, deje abierta una rendija de futuro esperanzado para el personaje cifrado en el amor de una joven mujer. (8)

Ya en un ámbito marcadamente urbano, ese repliegue o acorralamiento ante una realidad -sobre todo social- que cambia a pasos cada vez más acelerados, es lo que padecen esos modelos de familia anquilosados, vueltos sobre sí mismos, en fin, anacrónicos, que presentan, por ejemplo, Gregorio de Laferrere en *Locos de verano* (1905) o *Las de Barranco* (1908) y Florencio Sánchez en *En familia* (1905), de las que oportunamente hablaremos.

Incluso un personaje como el 'Doctor' Cipriano Sandoval, protagonista entrañable de *Despertate, Cipriano*, de Francisco Defilippis Novoa, todavía habrá de exclamar en fecha tan tardía como 1929:

*La insolencia de la democracia. No se respetan ni méritos, ni prestigio, ni talento. Éste es el país del aluvión ¡todo rueda confundido: ciencia, arte, profesiones, talento, ignorancia. Confunden la modestia con la infelicidad. ¡Badulaques!* (DEFILIPPIS NOVOA, 1973, Cuadro segundo). (9)

## Notas

- (1) A partir en la innegable y compleja ambigüedad del personaje de Julio, David Viñas (1982, 272-294) se lanza a desenmascarar los vaivenes ideológicos de Sánchez: “*Ahora bien, esa incoherencia -no simples contradicciones- del protagonista de M'hijo el doctor, esas fisuras entre su conducta y las intenciones de su autor ¿deben atribuirse simplemente a la manera de escribir de Sánchez? ¿A su 'repentismo'? ¿Corresponde inscribir y explicar los defectos de Julio por 'la desordenada inspiración de Sánchez'? Si hay fisuras en su personaje ¿corresponde cada hiato al espacio comprendido entre golpe y golpe de 'inspiración' de Sánchez? Los defectos de M'hijo el doctor ¿son el resultado lineal de una causa que podría radicarse en 'el vértigo de su creación'?*” (278). Viñas concluye, en contra de una tradición crítica arraigada, que las pretendidas incongruencias de la psicología de Julio no son otra cosa que manifestación de una “*visión de mundo*” que “*se corresponde con la propuesta por los grandes teóricos del liberalismo argentino -Sarmiento en especial- y con la que sustentaba oficial y equívocamente la oligarquía gobernante en el momento en que Sánchez desarrolló su labor de dramaturgo*” (291). Entonces, si Sánchez “*comenta dramáticamente -aunque sin una conceptualización estructurada- la ideología del grupo gobernante*”,



ello es porque se inscribe en “*la situación real de la mayoría de los intelectuales argentinos de ese momento: la dependencia económica, más o menos directa, a través de las estructuras culturales controladas por el grupo gobernante*” (292). No obstante, las indiscutibles oscilaciones de Julio no sólo podrían ser explicadas por la adhesión de Sánchez al proyecto liberal en lo que a su costado hostil hacia el ‘pasado gaucho’ concierne. También, agregamos nosotros ahora, podría responder a la animadversión propia de la elite hacia el porvenir que las clases medias en formación prometían. En otros términos, que si las fluctuantes argumentaciones de Julio por una parte afrentan la ideología tradicional de Don Olegario, por otra se desacreditan a sí mismas y, por extensión, al personaje que las encarna, representante acabado de un estamento social en formación.

- (2) Además, vale aclarar que el tordo tiene por costumbre poner sus huevos en los nidos de otros pájaros para que éstos críen a sus pichones...
- (3) Razones por momentos semejantes esgrime la inolvidable Doña María, la figura central de *Las de Barranco* (1908), de Gregorio de Laferrere, para justificar ante los ojos de su hija Carmen su (in)moralidad utilitaria: “*Lo que tiene es que tengo un poco más de mundo que vos y conozco mejor la vida... ¡Ya lo creo que te entiendo! ¡Sos el retrato de tu pobre padre! (Mira al óleo del capitán.) ¡Así era él también y así le fue! Tenía tus mismas ridiculeces y se le llenaba la boca con tus mismas pavadas. (Ahuecando la voz.) ¡El capitán Barranco no se vende!... ¡El capitán Barranco no se humilla!... ¡El capitán Barranco cumplirá con su deber!... (Volviendo a la voz natural y con acento despreciativo.) Y el capitán Barranco, entre miserias y privaciones, terminó en un hospital... porque no había en su casa recursos para atenderlo. ¡Eso es lo que sacó el capitán Barranco con sus delicadezas! (Exaltándose y con acento duro.) Pero la viuda del capitán Barranco es otra cosa ¡entendelo bien! No vive de ilusiones...[...]*” [Acto primero]. En este esquema -íntegramente ciudadano- es evidente que el desaparecido capitán Barranco representa una suma de valores relegada al pasado ante el avance de los criterios más ‘pragmáticos’ propios de los nuevos tiempos. De todos modos, el desenlace de la obra con la evasión de Carmen de los límites del ámbito regido por Doña María aún no es del todo desalentador. Otra visión enteramente distinta se irá imponiendo pocos años después, básicamente en el grotesco, donde no será raro encontrar opiniones divorciadas de cualquier clase de idealismo puestas en boca de las nuevas generaciones como esta que sigue tomada de *Los chicos de Pérez*, una pieza de Carlos de Paoli fechada en 1916: “*Es que me lo tiene que fiar a la fuerza... ¿qué se cré? de no le voy a poner verde como hizo Berta con el casero; mire viejo, en la vida hay que ser malo para triunfar. Si no me fía el vino le digo tantas que lo pongo verde...*” [DE PAOLI, 1976, Cuadro tercero, Escena V]. Ni qué hablar de los descarados y cínicos ‘consejos’ que la voz emisora del tango “Se va la vida” le espeta a su receptora hacia 1929: “*Se va la vida./ Se va y no*

*vuelve/ escuchá este consejo:/ si un bacán te promete acomodar/ entrá derecho viejo./ Se va pebeta/ [...] lo mejor es gozarla y largar/ las penas a rodar[...]*”. Curiosamente la autora de este tango, cuyo inmoral *carpe diem* se opone diametralmente a la repetidísima temática de recriminación hacia la ‘perdida’, es una mujer: María Luisa Carneri, que lo firmó con el seudónimo de Luis Mario. Lo musicalizaron Edgardo Donato y Roberto Zerrillo.

- (4) El siguiente fragmento de *Relojero*, el grotesco en tres actos de Armando Discépolo estrenado en 1933, resulta ejemplificador al respecto:

*BAUTISTA.- (Serio.) ¡Andá, no hablés así; pobres viejos!*

*DANIEL.- ¿Nosotros?*

*BAUTISTA.- Los nuestros. ¡No entendés nada hoy!*

*DANIEL.- Fueron más felices que nosotros. Vieron cómo los obedecíamos, cómo los imitábamos. En vez los hijos de ahora...*

*BAUTISTA.- Parecen ajenos.*

*DANIEL.- Son. [...]*

[Acto primero. Énfasis nuestros].

- (5) Palabras refrendadas por el agonizante Don Olegario, que se niega a probar medicamentos: “*Cosa de la ciudad no quiero... me matará más pronto...*” [*Ibid.*, Escena IV].
- (6) Al respecto apunta David Viñas: “[...] *Con la crisis de la ciudad liberal se entronca el prerradicalismo, cristaliza en 1916 y se extiende con plena vigencia hasta 1930. Ése será el circuito de apogeo de las clases medias argentinas. Es decir, de una Argentina homogeneizada sobre sus clases medias. Lo más exacerbado de los grupos tradicionales se ha atenuado, ironiza o anda en intrigas; las clases proletarias ni son tan numerosas ni tienen aún fisonomía propia. Es decir, a partir del 900 el país es radical, predomina lo radical, Yrigoyen y sus tonos medios; es la etapa decarista por antonomasia que se abre en 1916 con el primer tango letrado, culmina con un típico intérprete de las clases medias urbanas como es Gardel y se va clausurando con ‘Qué vachaché’ (1927), ‘Esta noche me emborracho’ (1928), ‘Yira-yira’ (1929), ‘Dónde hay un mango’ (1933)*”. [VIÑAS, 1982, pp. 260-261].
- (7) Exclama Petra: “[...] *¡Pero si hasta pretendieron hacerme tomar no sé qué, a la salud de no sé quiénes! De éstos, pues, los nuevos concijales: el dotorcito ese ricién cáido, su precurador -¡cruz diablo!- y el*

*barbero de frente al mircao. ¡La facha del gringo este pa afeitarse en política! ¡Acetar yo una copa a su salud! ¡De ande! [...]* [Ibid.].

- (8) Que por otra parte explica el título de la pieza: “*¡Y me creían vencido, inútil, estéril, y ahí tenés: alguien ha pasado por mi tierra sin agua, y ha dejado caer al azar la semilla, y ha brotado el trigo, y ha espigado y ha dado flor! ¡Trigo guacho, viejo!... El que más rinde porque cuesta menos... Te lo ha cuidado Dios. ¡Mi trigo guacho!*” [Ibidem.]. De alguna manera, también Don Tomás ‘cruzar’ finalmente su sangre con sangre de ‘tierra adentro’: su primera mujer, que no le había dado hijos, era inglesa. Esta segunda, Paula María, es hija de La Coneja, una puestera ex amante de Don Tomás y padre desconocido. Aquella se la había entregado haciéndole creer que era hija suya. Ese coqueteo con el incesto también podría ser leído como una reacción del viejo pionero ante la ‘invasión’ de lo otro, lo distinto, lo nuevo, encarnada en la figura del inmigrante.
- (9) Una vez más la comparación con el tango “Cambalache” parece ineludible: “*Vivimos revolcaos en un merengue/ y en el mismo lodo/ todos manoseaos*”.

## **Bibliografía**

CONDE, Oscar

1998 *Diccionario etimológico del lunfardo*. Bs. As., Perfil.

DEFILIPPIS NOVOA, Francisco

1973 *Despertate, Cipriano*. Estudio preliminar y notas de Carlos A. Polemán Solá. Bs. As., Kapelusz. [Incluye *He visto a Dios*].

DE PAOLI, Carlos

1976 *Los chicos de Pérez*. En *Antología del género chico criollo*. Selección realizada por Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo. Bs. As., Eudeba.

DISCÉPOLO, Armando

1980 *Relojero*. En: *El teatro argentino 9. Armando Discépolo*. Bs. As., Centro Editor de América Latina.

GRANADA, Nicolás

1980 *¡Al campo!* En *El teatro argentino 3. Afirmación de la escena nativa*. Selección, prólogo y notas por Luis Ordaz. Bs. As., Centro Editor de América Latina, Col. Capítulo.

LEGUIZAMÓN, Martiniano

1961 *Calandria*. Prólogo de Juan Carlos Ghiano. Bs. As., Solar-Hachette.

- LAFERRERE, Gregorio de  
1980 *Las de Barranco*. Introducción, notas y vocabulario de Sara Matilde Spinelli. Bs. As., Huemul.
- PICO, Pedro E.  
1983 *Trigo guacho*. Prólogo de Juan Oscar Ponferrada. Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas. [Incluye *Pueblerina*].
- RUSSO, Juan Ángel [Ed.] y MARPEGÁN, Santiago D. [Comp.]  
1999-2000 *Letras de tango*. Bs. As., Basilico. 3 Volúmenes.
- SÁNCHEZ, Florencio  
1965 *En familia*. Estudio preliminar y notas de Rosa Palma de Carpinetti. Bs. As., Kapelusz.  
1969 *M'hijo el doctor*. Estudio preliminar y notas de Mabel V. Manacorda de Rosetti y Rosa Palma de Carpinetti. Bs. As., Kapelusz.  
1974 *Barranca abajo*. Introducción, notas y vocabulario de Jorge Lafforgue. Bs. As., Huemul.
- TERUGGI, Mario E.  
1998 *Voces lunfardas rioplatenses*. Bs. As., Alianza.
- VIÑAS, David  
1982 *Literatura argentina y realidad política*. Bs. As., Centro Editor de América Latina, Col. Capítulo N° 149.

© Guillermo García 2004

*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](http://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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**