

# ESTUDIOS DE LITERATURA SANTIAGUEÑA

José Andrés Rivas





Autoridades de la Provincia  
de Santiago del Estero

DR. GERARDO ZAMORA  
*Gobernador*

DR. CARLOS SILVA NEDER  
*Vicegobernador*

SR. ELÍAS MIGUEL SUÁREZ  
*Jefe de Gabinete de Ministros*

LIC. JUAN A. LEGUIZAMÓN  
*Subsecretario de Cultura*

La edición que se presenta hoy de *Estudios de literatura santiagueña* está publicada en homenaje al Dr. José Andrés Rivas al cumplirse el primer aniversario de su fallecimiento. La propuesta es llegar a nuevos lectores con una mirada sobre la creación literaria santiagueña en el marco del proyecto de recuperación del patrimonio de la cultura provincial y de los estudios sobre Literatura del NOA, donde se inscribe.

El libro del Dr. José Andrés Rivas trae al presente lo trazado hace 36 años en una de sus mejores obras. Consta de un serie de ensayos sobre autores de nuestra provincia, que tiene la particularidad de seleccionar entre ellos textos pocos difundidos o inéditos directamente.

A más de 200 años de nuestra Autonomía Provincial, continuamos en la revalorización de quienes han aportado reflexión para nuestra historia y cultura. La mirada y la palabra reposadas en la producción literaria santiagueña, en este caso, por parte de quienes fueron referentes para generaciones de lectores, estudiantes y docentes, es un aporte hacia la construcción de una política cultural que dé cuenta de su historia para proyectarse al futuro.

DR. GERARDO ZAMORA  
GOBERNADOR  
PROVINCIA DE SANTIAGO DEL ESTERO

# *JOSÉ ANDRÉS RIVAS HA PARTIDO*

(1941 – 2022)

Prof. Antonio Enrique Kinen

El 21 de marzo de 2023 se cumplió un año de la muerte de José Andrés Rivas. Hoy, al memorarlo, se vuelve a producir, en quienes lo queríamos y lo seguimos queriendo, el mismo pesar que entonces sentimos, aunque con atenuación porque ya no estamos frente a una partida sino al recuerdo de ella.

Cuando se memora la muerte de personas que han sido muy significativas, surge la necesidad de que su memoria no se diluya en el tiempo. Esta es la primer memoración de la ausencia de José Andrés Rivas a la cual, en el futuro, le seguirán otras.

La contribución del Dr. Rivas a la institucionalización de una historia de la literatura santiagueña es grande. La ha incorporado en la historia cultural del NOA. Es necesario que ese aporte siga actuando y perdure.

## **Mi amistad con José Andrés Rivas**

Lo conocí a José Andrés en marzo de 1983 cuando vine a vivir a Santiago del Estero para desempeñarme como profesor en la Universidad Nacional de Santiago del Estero. Él había venido unos años antes, tras casarse con Susana Ribas, santiagueña. Fuimos colegas que, muy prontamente, entramos en amistad. Él era un hombre de la literatura, yo de la filosofía. Cuando la UNSE se reorganizó y pasó a funcionar distribuida en facultades, ambos pertenecemos a la Facultad de Humanidades. Allí, Rivas organizó

el Departamento de Letras y en él a la Licenciatura en Letras; y yo he organizado el Departamento de Filosofía y creado la Licenciatura en Filosofía. Sosteníamos frecuentes conversaciones sobre temas vinculados a ambas disciplinas.

Al jubilarnos, acordamos encontrarnos a conversar todos los viernes por la mañana. Esos encuentros perduraron por años y fueron interrumpidos definitivamente por la enfermedad que lo aquejó y que lo llevó a la muerte. Programábamos el tema de los encuentros; recuerdo varios autores en los cuales nos deteníamos morosamente: Voltaire, Epicuro, Lucrecio, Borges... Alguna vez dijo: “Tenemos que dejarnos aconsejar por Voltaire, tengamos un jardín”; pero no teníamos el alma de Cándido.

## Su obra

Rivas fue una gran investigador y su contribución a la literatura fue decisiva: algunos de sus escritos:

- . *Introducción a la narrativa contemporánea*
- . *Alrededor de la obra de Jorge Luis Borges*
- . *La obra de Clementina Quenel*
- . *Estudios de literatura santiagueña*
- . *Santiago en sus letras*
- . *El ojo detrás del espejo: la poesía de Bernardo Canal Feijóo*
- . *La cultura como frontera: un viaje al interior de las letras santiagueñas*

En 1998 obtuvo el primer premio en el XXII Concurso Internacional de Narraciones breves “Antonio Machado” (España).

Se le otorgaron numerosas distinciones: Miembro correspondiente de la Academia Argentina de Letras; Profesor emérito de

la UNSE; Ciudadano Ilustre de Santiago del Estero; Faja de Honor de la Sade, Beca del Programa Académico Fullbright, entre otras.

Fue doctor en Letras, egresado de la UBA, profesor en varias universidades argentinas y profesor invitado por universidades de los Estados Unidos.

# ESTUDIOS DE LITERATURA SANTIAGUEÑA

José Andrés Rivas

## ESTUDIOS DE LITERATURA SANTIAGUEÑA



Subsecretaría de Cultura  
Provincia de Santiago del Estero  
2023

Rivas, José Andrés

Estudios de literatura santiagueña / José Andrés Rivas ;  
prólogo de Liliana Massara. - 1a ed. - Santiago del  
Estero : Subsecretaría de Cultura de la Provincia de  
Santiago del Estero, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3964-73-2

1.Literatura Argentina. I. Massara, Liliana, prolog. II. Título.  
CDD 860.9982

Provincia de Santiago del Estero

Subsecretario de Cultura: Lic. Juan Anselmo Leguizamón

Coordinación editorial y edición: Marta Graciela Terrera

Diagramación y diseño de tapa: Noelia Achával Montenegro

© Herederos de José Andrés Rivas

© SUBSECRETARÍA DE CULTURA DE LA PROVINCIA DE SANTIAGO DEL ESTERO

Av. Belgrano (s) 555 / 4200 Santiago del Estero / +54 385 422 5385

ISBN 978-987-3964-73-2

IMPRESO EN LA ARGENTINA / *PRINTED IN ARGENTINA*

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

## ÍNDICE

<i>José Andrés Rivas ha partido</i> .....	4
por Prof. Antonio Enrique Kinen	
Estudio preliminar	
<i>José Andrés Rivas: Rutas de la literatura santiagueña en busca de su conocimiento y visibilización</i> .....	11
por Dra. Liliana Massara	
Palabras liminares.....	23
Dos lejanas conferencias de Bernardo Canal Feijóo.....	24
Orestes Di Lullo, narrador inédito.....	44
El eterno castigo en una obra de Emilio Christensen .....	67
Una larga memoria de dolor:	
La poesía de Cristóforo Juárez .....	99
Dos versiones de la primera entrada .....	111
El predicador olvidado:	
Un libro de Carlos Domingo Yáñez .....	132
Sumario de <i>Vertical</i> .....	147
La evocación literaria de Rosario Beltrán Núñez.....	167
De justificaciones, modestias y <i>captatio benevolentiae</i> .....	196
La memoria del cantor:	
La Añatuya de Carlos Abregú Virreira.....	220
Nota para Clementina.....	241
Apunte sobre Jorge Washington Ábalos .....	254

## ESTUDIO PRELIMINAR

### José Andrés Rivas: Rutas de la literatura santiagueña en busca de su conocimiento y visibilización

Dra. Liliana Massara

El 21 de marzo de 2022 se cumplió un año de la partida de nuestro querido y admirado José Andrés Rivas. Pienso e imagino que en este viaje que ha iniciado a otras galaxias, no sólo navega como un espíritu que brega por sus afectos más cercanos, sino que desembarca en tierras santiagueñas, rondando los árboles del arte y de la literatura; terruño que le dio un amor y una familia, y al que él supo dar su dedicación como docente, intelectual, contribuyendo con su labor en el armado de un panorama de la historia de los escritores, pensadores, ensayistas santiagueños, además de brindarnos su empatía como formidable ser humano, un hombre difícil de olvidar. Creo que será una presencia a través de sus escritos, los que perdurarán dado que ha iniciado un proyecto significativo, llevado a cabo mediante su colaboración a las letras santiagueñas, para que ellas no enmudezcan, para que sean voces que se oigan y que continúen con su labor investigativa a fin de ampliar el mapa literario argentino, desde otros lugares de enunciación, desde otra mirada y perspectivas diferentes; identidades que supo captar y manifestar el Dr. Rivas con sus aportes claros y a la vez profundos, dentro del mapa de la región.

Agradezco la oportunidad que me brinda la Editorial de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santiago del Estero al invitarme a elaborar unas palabras alrededor de *Estudios de literatura santiagueña* del Dr. Rivas, porque no sólo me permite revisar nuevamente el trazado y los andamios de una cultura, sino sus interpretaciones precisas y acertadas sobre un corpus literario interesantísimo que él propone en este trabajo de inves-

tigación; además, expresar mi emoción al recordarlo, y traer de mi memoria algunos momentos que he compartido con él sobre sus conocimientos de Literatura Argentina y, específicamente, de Santiago y de la región NOA, a la que le dediqué y le continúo dedicando mis lecturas e investigaciones.

El Dr. Rivas fue Jurado de uno de mis Concursos en la Cátedra de Literatura Argentina I en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Luego de pasar por el estrés de la clase y del dictamen, tuvimos los primeros diálogos en los que descubrí a un profesor y a una persona muy respetuosa por sus colegas. Muchas veces pude observar su impronta solidaria y su amabilidad, tratando de generar momentos agradables y distendidos, después de las tensiones que generan estas exámenes dentro del sistema universitario.

Un profesional con amplios y firmes conocimientos, al que identificamos como un ensayista y crítico, representante de la cultura del Noroeste y de la de Santiago, que integra el corpus de autores a los que siempre acudimos a consultar sobre temáticas y problemáticas dentro de estas áreas de los estudios sobre la región.

La mente de José Andrés era como un mapa literario del NOA, que sabía cómo establecer redes entre la literatura y la crítica literaria. Tuve la oportunidad de intercambiar reflexiones desde correos electrónicos, medio que nos permitía continuar el diálogo sobre las producciones y los arbitrarios conceptos de literatura regional y de regionalismo impuestos por el canon central frente a las periferias que nuestra zona representa. Aprendí mucho de sus observaciones, de sus interpretaciones, de sus modos de mirar el mundo literario norteño y el rioplatense. En varias oportunidades hablamos de mi bien amada ciudad de Frías. Él conocía escritores de mi ciudad natal y de nuestra importante poeta, Selva Yolanda Ramos, conocida como “la Pocha”. Hicimos un interesante recorrido por algunos de sus poemarios, tanto que después prologué uno de ellos, enriquecida por sus opiniones sobre la poeta y maestra friense. Solíamos vernos en charlas de café o cuando se nos presentaba algún acontecimiento cultural.

En *Estudios de literatura santiagueña*, una vez más, el propósito del Dr. Rivas fue mostrar el compromiso con la cultura y la literatura santiagueña; con las letras de la periferia a las que le dedicó un valioso tiempo para que “esa literatura de esperanzas escasas [...] de tan permanente olvido” salga de su aislamiento, obligada por un sistema central poderoso; para que constituya su voz y presencia; para resistir a través de estos mapeos de historia literaria, a la falta de conocimiento y reconocimiento del sistema cultural argentino al que indudablemente pertenece.

Estos estudios están organizados mediante una selección de autores, obras, y de variados géneros literarios para mostrar la producción y su valor al momento de configurar una identidad santiagueña como adición a la cultura del país, pues la entendemos como una suma, una completitud y no una fragmentación del sistema.

Mediante capítulos subtitulados nos va entregando su mirada descriptiva y analítica del corpus seleccionado con mucho criterio. Inician estos contenidos con la obra de Bernardo Canal Feijóo, del que destaca su capacidad para realizar una labor interdisciplinaria sobre un tema, lo define como una especie de antropólogo, un humanista, que posee una “obra prodigiosa”. Valora de él la línea épico / histórica y folklórica en su dramaturgia, y apela a su obra poética para reflexionar sobre artes como la plástica y la música a la que Feijóo suma la palabra; Rivas advierte esta “encrucijada” entre voz, imagen y letra, como una “actitud conjurativa” en tanto el arte de la palabra para Canal Feijóo deja de ser mimético, no sólo imita, sino que va más allá, en el sentido religioso de un decir mágico que llega de la nada y puede crear otros universos, mediante la diversidad de lo estético. Un “arte poético nuevo” diferente al de la tradición que apelaba al pintoresquismo, a la musicalidad de la rima y su consonancia, sino que, dada la evolución de la historia, esta poesía transmite un “sentimiento de época” que Feijóo denomina como la “estética de la urgencia” contagiada de la velocidad en la que habita el hombre moderno, acepta

las transformaciones según Rivas, pero observa que se inclina a una tendencia del desaceleramiento que aplaque la vertiginosidad del siglo XX (un visionario Feijóo) aún, apelando el poeta a modificaciones estéticas, pero sin pretender imponer una preceptiva, sino explicarla y justificarla, según surge en sus poemarios como *Penúltimo poema del football* y *Dibujos en el suelo*; sin embargo, con *Rueda de la siesta*, Feijóo regresa a la realidad que lo circunda, abandonando ciertas rupturas producidas por la vanguardia. Rivas cierra este primer apartado con algunas dudas al respecto: ¿por qué Canal Feijóo prefiere volver a sus orígenes? Pasaron los años jóvenes de las rebeliones vanguardistas y su mirada regresa al terruño, tal vez como hipótesis sería pensar en la nostalgia por un tiempo y su espacio.

En el segundo apartado, se refiere a Orestes Di Lullo. Lo concibe como un “narrador inédito”. Rivas selecciona tres de sus textos que son eco de otros de sus libros; ve en ellos un “aire de familia” donde la geografía es un espacio de conexión y toma la novela biográfica *El saladino Ibarra*, en la que señala una frontera entre ciudad y campo. Rivas se detiene en la construcción de los personajes: el criollo, el extranjero, el porteño presuntuoso, el santiagueño que rechaza la tradición provinciana; individuos que el autor ridiculiza, censura. Reconoce que Di Lullo construye personajes que forman una galería uniforme por el físico y sus tipos, y que su narrativa tiende a la ejemplaridad del ser humano, a cierta unidad de valores, para que impacte en el lector. Sus personajes obedecen a una fórmula del naturalismo, son de “carne y hueso”, más logrados en las novelas que en sus crónicas; allí, dice Rivas, puede llegar a la profundidad humana y, además, agrega que es sustancial la intromisión del elemento histórico, tanto en las novelas como en los otros géneros que utiliza; por ello, Rivas considera a estos textos contaminados con cierta hibridez en el tratamiento del género, y con un trabajo expresivo muy cuidado.

En un tercer momento, acude a la obra de Emilio Christensen, del que menciona que es un autor que va de la palabra a la

música, de la letra a las notas musicales, para lograr una “sinfonía con ambiente de monte santiagueño”; escritor que exalta lo nativo, le reconoce “jerarquía literaria” atribuida a lo regional. El mundo de la región está presente en su texto *La flor del aire*, a partir del que Rivas va mostrando las representaciones del escenario rural con problemáticas como la soledad, las carencias, la orfandad, los éxodos en busca de trabajo, con un cosmos cargado de prejuicios a través de los cuales refracta al obraje, y por ellos, una geografía determinada y su identidad cultural que Christensen conoce muy bien. Rivas lo coloca dentro de otra dimensión, dado que el autor se aleja de lo histórico e ingresa en una zona mítica que, al decir de este estudio, logra “mitologizar” una pieza teatral en la que ingresa una lógica de la tragedia clásica en perspectiva latinoamericana, pero sostenida en la ley clásica de la desmesura, a la destrucción irremediable, resultado del “pecado de hybris”. Un interesante aporte de la mirada de Rivas sobre la escritura de este autor en el texto seleccionado.

En el siguiente apartado, aborda la poesía de Cristóforo Juárez. Plantea ese “extraño” amor por el origen, por la infancia. José Andrés Rivas nos deja con un interrogante, con una duda cuando reflexiona si ¿separarse del lugar de origen es una especie de pecado o de derrota? Tal vez “partir es morir un poco”, sin embargo muestra que hay hombres que en un nueva tierra encuentran la propia, o una nueva patria; alude al “llájtay” de Ábalos y enumera a todos los poetas como Pablo Rojas Paz, María Adela Agudo, Canal Feijóo, entre otros, que reconocen en Juárez a un poeta importante; escritores que pudieron percibir que la Patria la llevaban dentro de su ser.

Según Rivas, en la poesía de Juárez habita una dimensión cósmica. Obra rigurosa y profunda, en la que apela al simbolismo, e incorpora un lado humano hasta en las cosas, hasta en las imágenes de los “carros fleteros”, en los obreros, en los parias, con “aquella larga tristeza sin horizontes” que desnudan los cuerpos agobiados, ante las dificultades de la vida. El poeta es el testigo, con un estar casi mudo detrás de cada verso, que el crí-

tico define como “la memoria del dolor”, ese “sentir doliéndose” en la geografía de la región.

Seguidamente, nos conduce por los caminos de la época de la Conquista, analizando las “dos versiones de la primera entrada” de Diego de Rojas a lo que hoy es Santiago del Estero. A partir de la confrontación entre indígenas y españoles en América, a partir de una perspectiva provinciana y con pocos datos de archivo en estas narrativas, Rivas analiza dos versiones provenientes de *El país de la selva* de Ricardo Rojas y *La ciudad perdida* de Orestes Pereyra. Reconoce que, siendo más compleja esta última, ambas versiones tienen un lugar común en sus relatos, ya que finalizan con el delirio de Diego de Rojas, aunque, al compararlas, son diferentes en el modo de iniciar la historia: una con un bosque prodigioso, la otra, con un mundo de frustraciones. También observa los modos de construir al narrador que en Rojas dice, su visión es más cercana a los hechos, hay intromisiones del autor, en tanto que en Pereyra, hay un narrador omnisciente que se aleja y muestra los sucesos sin intervenir. Considera que los sentidos a los que apuntan estas dos versiones tienen que ver con el inicio de la construcción de la identidad de una raza, y que tanto literatura como historia intervienen por “razones de causa / efecto”, denominando al siglo XVI, un “siglo de la hiperheroicidad”. Rivas cierra este capítulo preguntándose, preguntándonos qué nombre recibirá el siglo XX, ¿cómo será abordado nuestro pasado cultural? Nos lleva a meditar sobre las posibilidades de la literatura que vendrá.

Continúa su estudio con *El predicador olvidado*, un texto de Carlos Domingo Yáñez, otro autor inédito, que permanece en la sombra, por lo cual uno de sus propósitos en esta investigación es rescatar para la memoria cultural, precisamente, la obra de escritores desconocidos, como Yáñez, cuyo discurso tiene como principio ético, predicar en un desierto. Es un autor, nos dice, que apela a lo satírico y a la parodia; ofrece un espacio de crítica al comportamiento de los caudillos, a las autoridades, a las instituciones, a los políticos demagogos; en fin, ofrece una ga-

lería de personajes de los que Rivas analiza algunos. La manera de narrar de Yáñez posee una variedad de estrategias de las que destaca este estudio, el uso de colores apagados en las escenas como reflejo de la tristeza y de la desolación de la voz autorial al estar frente al vacío, representando “un paisaje sin paisaje”, en un “horizonte sin horizontes”.

Su próximo recorrido será en el área de las revistas. Selecciona a *Vertical*, publicada entre 1937 y 1940, Revista de Sociología, Artes y Letras, con importantes colaboradores como Canal Feijóo, Jorge W. Ábalos, entre otros; estos autores, además, tenían vínculos con el ámbito nacional porteño. Publican textos de extranjeros, pero en mayor medida de escritores locales, como a María Adela Agudo o Blanca Irurzun. Rivas define sus propósitos como de un interés “generoso” por los pensadores y poetas de la provincia, sobre todo, de aquellos con intencionalidad social y con temáticas del lugar, agregando que la revista luego tiende al despliegue del acontecer mundial. Rivas hace un balance de *Vertical*, analiza muchos de sus números, seleccionando algunas problemáticas como la de la “enseñanza laica o religiosa”; la incorporación de reseñas sobre libros de la zona que enumera en una extensa lista y de otros autores que no tienen pertenencia al lugar. Se refiere también a la editorial, de corte periodístico e histórico, de actualidad santiagueña, con abiertas denuncias a los comportamientos sociales del medio.

En el siguiente apartado, aparece la literatura de viajes con Rosario Beltrán Núñez. Somete el género, ofrece algunas definiciones que lo caracterizan para luego hablar de escritores de Santiago que “evocan la tierra perdida”. Devela cómo en estos textos la memoria y los recuerdos se gestan en raíces nostálgicas para hacer presencia de un pasado sobrevaluado por lo irreal y la imaginación. Analiza *Raíz india* de Rosario Beltrán Núñez, aludiendo a la obra de Clementina Rosa Quenel para comparar algunos aspectos. Apela luego a la novela de Beltrán Núñez para analizar las formas de recordar; observa en su narrativa “idealización al evocar”; se detiene en la construcción de los personajes

femeninos y en la geografía hostil, con individuos y gauchos bordeando las carencias, pero poniendo el acento en las creencias puesto que la visión de mundo es construida a través de ellas, por lo que Rivas dice que la autora “desrealiza la realidad”, dado que su universo está constituido por sujetos y objetos que están “transfigurados”; la raíz de sus relatos proviene de la oralidad popular, por eso Rivas se refiere a las formas de la leyenda, estableciendo una serie comparativa con relatos de Clementina R. Quenel, precisamente, en el aspecto de la configuración del mundo secreto, oscuro, de ritos y gualichos. Con estos modos de introducirse en la obra, Rivas permite que el lector vivencie y capte la configuración cultural de la región y sus zonas, por ello desde el principio de este capítulo apela al ensamble entre realidad e irrealdad, binomio del que el segundo término prevalece en la obra de Beltrán Núñez, dado que apela a la memoria oral. Rivas reconoce el valor de su prosa, y sostiene que es una escritora “vigilante de la palabra”.

A continuación, parte de la idea de la escritura como una manera de liberación de algo, como un modo de “sentir y entender la literatura”. No hace hincapié en el argumento de estos textos que piden “clemencia a sus lectores”, sino que observa las pautas, y la intencionalidad, al citar al Ezio Bocci, quien expresa que escribe para desahogarse; cita las limitaciones que dice tener Gaspar Villarreal, cuando elabora las palabras preliminares de *Frías del pasado*, para adentrarse luego en una línea de escritores que tiende a mostrar una modestia “que nosotros los lectores lo agradecemos” dice Rivas, con cierto toque irónico y observación sincera. Agrega cierto “extrañamiento” con respecto a estos modos de narrar; plantea el tópico de la “falsa modestia” pues considera que funciona como una intención contraria, que se entrevé mediante otros recursos de la escritura de la “modestia”. Fueran buenos o malos escritores, Rivas considera conveniente no ignorarlos porque pueden aportar algo al corpus literario de la provincia.

En el siguiente apartado, “La memoria del cantor: *La Añatuya* de Carlos Abregú Virreira, ingresa a otro formato, el de la

canción. Rivas toma la figura del “gaucho cantor”, para ubicar los modos de lo popular, en este caso, conformado por los versos octosílabos propios de la gauchesca y analiza que este tipo de escritura converge en una especie de crónica de costumbres, con personajes tipos y pintorescos, una fauna propia. Cantares que relatan amores dolorosos, las vicisitudes de la vida, las acciones de la naturaleza como la plaga de langostas, por ejemplo. Señala que las escenas no son muy coherentes, pero reconoce el tratamiento en el tono de su geografía.

Rivas expresa que estas producciones están regidas por la ley del olvido, destino implacable de las letras de la provincia. A pesar de que muchas obras tienen una perspectiva universalista, permanecen en el ámbito de una “literatura secreta”.

Continúa con *Nota para Clementina*, aclarando que son apuntes, pues la obra de esta escritora requiere un trabajo profundo del lenguaje y un bucear intenso en la psicología de los personajes en los que no se detiene en este estudio. Rivas plantea aquí, algunos elementos en la obra de Quenel, a la que define como “mujer que escribe como un hombre”, por la “dureza con que pintaba el mundo”; la interioridad conflictiva de sus personajes, pero sin perder un “estilo femenino”. Escritora incisiva en su mirada sobre el ser humano que se transmite a través del tratamiento de la subjetividad profunda del hombre; nos dice que es el “adentro y desde dentro”, haciendo de la región su piel y cuerpo; un lugar primordial para Quenel es el de los sentimientos que Rivas ejemplifica con precisión. Alude también a la construcción de la imagen de la mujer en la obra de Clementina, desde diferentes lugares: esposas, madres, mujeres engañadas, frustradas, con el sufrimiento como destino indefectible, teniendo en cuenta la sociedad patriarcal de la época en que vive la autora.

Sintetiza algunos pasajes de los cuentos de *La luna negra*, con escenas muy recargadas, en el modo de mapear estos mundos. Una escritora que experimenta con variedad de géneros, y que en teatro escribe *El retablo de la gobernadora*, donde expone la historia de Juan F. Ibarra con quien fuera su esposa, Ventura

Saravia, pero lo hace desde la visión de la mujer. En cuanto a la poesía, analiza el tratamiento poético de sus elegías, atravesada por lo local para luego experimentar con las vanguardias, y como consecuencia, Rivas considera que es una obra fragmentada estéticamente, aludiendo a algunos pasajes de su novela *El bosque tumbado*.

Finaliza este estudio de la literatura de Santiago del Estero con unos apuntes sobre Jorge W. Ábalos, reconociendo en este autor una posición moral en su narrativa a partir de la elaboración de personajes conformados entre el desencanto y la esperanza. Destaca en Ábalos una actitud positiva frente a la geografía “hostil”, “despiadada”, al punto que admite que este escritor fue capaz de “encontrar belleza donde otros encuentran miseria”. Supone, tal vez, que a esto se deba la permanencia de Ábalos y la vigencia de su obra.

José Andrés Rivas realiza un análisis, tal cual se lo propone. Su principio es la claridad interpretativa y expresiva de la misma; él “escribe para ser comprendido”. Así lo sostiene y así lo manifiesta a través de sus lecturas y por medio de estos estudios sobre literatura santiagueña que complementan los conocimientos de quienes pertenecemos al ámbito de la investigación de la literatura argentina. Además, su objetivo primordial es darla a conocer, y lo hace con precisión, de una manera sobria y moderada, sustentando su investigación en una bibliografía adecuada, con fuentes y notas aclaratorias.

Rivas supo construir mediante estas páginas, una geografía literaria, un mapeo de la zona, con una selección ajustada que confirma su dedicación, como así también su formación crítica, expuesta con transparencia argumentativa en la proyección de las problemáticas planteadas a partir de la posición de creadores y pensadores de las letras santiagueñas. Un estudio comprometido con la cultura de su región, un sentir para que esta literatura “salga de su silencio”, sea visible y pueda resistir al tiempo y al olvido.

*A Juan y los suyos  
esta memoria  
de una tierra lejana*

Las provincias argentinas suelen esconder tesoros insospechados, muchas veces desconocidos por sus propios habitantes. Esto sucede con las artesanías, con la música, con las creaciones plásticas, con las literarias. Cuántos artistas ignorados, cuánto talento olvidado puede guardar el íntimo y callado corazón de la Patria.

Rescatar de tan largo silencio tanta creación valiosa, tanta obra perdurable, es tarea imprescindible e ineludible de los hombres y mujeres de esta tierra. Por este motivo, la Dirección General [de Cultura] de la Provincia, consciente de los fines para los que ha sido creada, estima que al publicar este trabajo destinado a rememorar nombres de figuras ilustres, creaciones de autores valederos, páginas creadas con amor, está cumpliendo con un objetivo básico de su programación como es la valorización y difusión de la cultura popular.

Para realizar esta tarea, se contó con la colaboración del profesor José Andrés Rivas, especialista en el tema, estudioso y apasionado por esta literatura. Pero también, es necesario destacar, se contó con el apoyo de la Secretaría de Cultura de la Nación, a través de la Dirección Nacional del Libro y de su titular, profesora Hebe Clementi. A todos ellos vaya el agradecimiento de esta Dirección General, ya que con el esfuerzo de todos se hizo posible este acto de estricta justicia con quienes permanecieron en su tierra y la amaron de la mejor manera que ellos sabían: el culto de la palabra que no muere.

Santiago del Estero, setiembre de 1987

DELICIA M. DE JUGO  
DIRECTORA GENERAL  
DIRECCIÓN GRAL. DE CULTURA DE LA PROVINCIA

## PALABRAS LIMINARES

Una rápida relectura de estos textos me confirma que ellos no tienen otra relación que la de referirse a una misma geografía literaria. En algunos artículos, me detuve en aspectos ignorados de la obra de un autor relativamente famoso; en otros, en la existencia de alguien simplemente desconocido u olvidado; otras páginas se refieren a algún libro inédito o prácticamente inencontrable; a veces me entretuve con el sumario de los artículos de una revista o con el censo de dispersas opiniones; otras con el tema secreto de algunas páginas o en la forma de contar o de recordar; en todos los casos, traté de descubrir qué había en ellas de valioso o de memorable.

Esta simple relectura me confirma, a su vez, dos aspectos de esta tarea emprendida ya hace algunos años. Por un lado, traté de recuperar para la memoria textos olvidados, nombres de autores desconocidos, páginas mal leídas o de una sola manera. Por el otro –y me alegra– traté de ser entendido y de no olvidar que el ejercicio de la crítica, para ser útil y profundo, no debe ser necesariamente incomprensible.

No creo que las páginas que aquí disperso merezcan una memoria especial ni las he escrito con esa ilusión. Me agradaría, sin embargo, que las otras páginas, las que aquí he intentado rescatar, emergieran del destino que suele acechar a nuestras letras provinciales. A toda esa literatura de esperanzas escasas, erigida para la ignorancia y hecha de tanto largo silencio, de tan permanente olvido.

J. A. R.

## DOS LEJANAS CONFERENCIAS DE BERNARDO CANAL FEIJÓO

En un capítulo sobre Formas contemporáneas del teatro argentino, afirma Raúl H. Castagnino que: “Un aporte impostado ha de referirse a Bernardo Canal Feijóo, *ensayista de nota, dramaturgo consagrado...*”.<sup>1</sup>

Cualquier serio estudioso de la cultura argentina podría avallar estos conceptos de Castagnino. Y también propondría esta división en dos áreas –y en ese orden de importancia– de la obra del autor de *Confines de Occidente*, la del ensayista en primer lugar y, luego, la del autor dramático.

Como ensayista, Canal Feijóo abordó diferentes disciplinas a través de una óptica singularmente aguda. Folklore, etnología, sociología, política, historia, mitología, derecho y constitucionalismo, crítica literaria, teoría del teatro, antropología, entre otras fueron motivo de su lúcido análisis. Pero pocas veces sus trabajos quedaron encerrados en alguna de estas áreas y aislados de otras. Si algo asegura la vitalidad de su obra es ese seductor viaje interdisciplinario con el que abordó, desde diferentes perspectivas, un mismo tema. Tal vez, si para nuestra más fácil comprensión intentáramos ubicarlo dentro de alguna de esas ramas del saber, podríamos proponer la imagen de un antropólogo. En el sentido estricto que brinda la etimología: la de un hombre que estudia al hombre. La de un hombre que, al estudiar al hombre, se estudia a sí mismo. Pero –no ya etimológicamente, sino con un sentido más profundo– dentro de una antropología que trascienda la interpretación del hombre según una concepción cultural o científica para llegar a él desde la perspectiva de un verdadero

---

1 *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires, 1974, p. 154. (El subrayado es nuestro).

humanista. La perspectiva del hombre como ser total al que los saberes (no el Saber) del propio hombre tanto han fragmentado.<sup>2</sup>

Más de sesenta años separan su primera publicación de la última, en una obra particularmente pródiga. En la mayor parte de ellos –los últimos cincuenta años–, regresaría constantemente al género en que sobresalió. Esta estadística elemental destaca el perfil de un ensayista de raza para quien el buceo en los datos de la realidad y la cultura fue una vigilia constante.

Pocos años después de la aparición de sus primeros libros de ensayos, Canal Feijóo se iniciaría como dramaturgo. Aunque esta iniciación es brevemente posterior a la de sus ensayos, en este segundo perfil de su personalidad creadora, Canal Feijóo sobresalió de inmediato. Compensó su relativa tardanza con el pronto reconocimiento de sus méritos. Su primera obra –*Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*– lo ubicó sin duda entre los primeros autores teatrales de su generación. No solo por la consistencia de sus figuras y planteos dramáticos, sino también por la revalorización de una línea teatral –la épico histórica– relativamente olvidada. A esa misma línea regresaría treinta años después con *Tungasuka*, nombre tomado del sitio natal de Tupac Amará, personaje alrededor del cual gira este drama galardonado con el Primer Premio Nacional de Teatro. Otro drama, sobre el personaje Justo José de Urquiza, el militar que destronó a Juan Manuel de Rosas luego de su largo gobierno, no alcanzaría a verlo publicado. Y es ese mismo creador de estos recios dramas quien será a

---

2 Entre los ensayos más importantes de Canal Feijóo –editados en la Argentina–, podemos citar: *Ñan* (Santiago del Estero, 1932); *Nivel de historia y otras proposiciones* (Santiago del Estero, 1934); *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago* (Buenos Aires, 1937); *Proposiciones en torno de una cultura nacional* (Buenos Aires, 1944); *De la estructura mediterránea argentina* (Buenos Aires, 1948); *Teoría de la ciudad argentina* (Buenos Aires, 1951); *Burla, credo, culpa en la creación anónima* (Buenos Aires, 1952); *Confines de Occidente* (Buenos Aires, 1954); *Constitución y revolución* (Buenos Aires, 1955); *Alberdi y la proyección sistemática del espíritu de Mayo* (Buenos Aires, 1961); *Lugones y el destino trágico* (Buenos Aires, 1976), etc.

la vez el autor de los sabrosos *Casos de Juan y Cuentos de don Andrónico*, con los que revitalizó una línea teatral de inspiración folklórica. No es extraño, entonces, que los estudiosos de su obra destaquen también este segundo perfil suyo: el del dramaturgo. Un perfil compuesto por un espectro teatral que abarcaba desde la sutil expresión heredera del folklore hasta la honda tragedia de raíz americana.

Sin embargo, esta doble imagen de Canal Feijóo –la del ensayista y la del dramaturgo– no describe cabalmente la empresa intelectual que él abarcara a lo largo de su vida. En ella queda opacada, cuando no escondida, la primera etapa de la vida creadora de Canal. Y una larga meditación iniciada a partir de esa etapa y que continuará durante el resto de sus días. A ellas nos referimos a continuación.

Antes de publicar sus primeros libros de ensayos y sus tragedias americanas, Canal había compuesto cuatro libros de poesía a los que se sumaría, diez años más tarde, su quinto y último libro de versos. Pero antes que ellos –fue su primera publicación– había escrito una breve meditación sobre la poesía.<sup>3</sup> Luego de aquel último libro de poemas, Canal Feijóo abandonaría, extrañamente, el mundo de sus versos. Alguno que otro poema –que generalmente permaneció inédito– no consiguió alterar sustancialmente su definitivo silencio. Sus críticos coincidieron en señalar que ese era tal vez el sacrificio que había pagado para entregarse totalmente al ensayo sobre otros temas.<sup>4</sup>

Sin embargo, algunas conferencias, artículos inéditos, fragmentos o capítulos de algunos libros y aun libros completos descubren una ininterrumpida preocupación por los problemas de

---

3 Por la dignidad de la poesía. (En los *Juegos Florales* del 25 de junio de 1921, Santiago del Estero).

4 Octavio Corvalán define a Bernardo Canal Feijóo como “...un excelente poeta que desvió por decisión propia su destino hacia otros rumbos de la literatura y se auto proscribió del tibio parnaso argentino...”. (*La gran obra poética de Bernardo Canal Feijóo*. Tucumán, 1978, p. 5).

la poesía y del arte, por un tipo de escritor y aun por la creación colectiva. No deja de ser significativo que dos de las tres obras inéditas que dejó al morir –y que compuso durante los últimos años de su vida– estuvieran dedicadas a otros tantos escritores: Charles Baudelaire y Macedonio Fernández. Como testimonio –tal vez más allá de la propia conciencia de ello– de que los intereses de aquella primera etapa de su vida como escritor aún permanecerían vigentes.

Revisar estas preocupaciones de Canal y rescatar algunos de esos textos olvidados es el motivo de este artículo.

## La palabra y el arte

A la composición de sus primeros poemarios, Canal Feijóo acompañó –no podía ser de otra manera– una meditación sobre la tarea que estaba realizando. Afortunadamente, allí no propuso cómo debía ser la poesía sino que se preguntó qué era la poesía. Su perspectiva era la del ensayista y no la del preceptista, aunque –como veremos en el punto siguiente– escribió una justificación sobre la “nueva poesía”. Para su perspectiva totalizadora –a la que hicimos referencia–, la poesía no podía aparecer aislada de las otras artes. Era una de las partes de un cuerpo mayor. Pero por esencia y función se diferenciaría de las otras. Sobre estos temas, Canal trató –entre otras páginas– en su primer libro de ensayos –*Ñan*<sup>5</sup>– y de una conferencia sobre “Categorías de las artes” que dictara pocos meses después.<sup>6</sup>

---

5 *Ñan* apareció como el primer número de una revista de meditaciones sobre la cultura. La idea original era la de que otros estudiosos de Santiago del Estero publicaran los números siguientes, pero este propósito no se cumplió. “Ñan” significa camino en el quichua santiagueño.

6 El título correcto de la conferencia es Categoría de las artes: el volumen del

Como en otras zonas de su pensamiento, Canal parte de la idea de un momento original en que existía la Unidad –por razones del devenir histórico– se produciría más tarde una serie de escisiones de las que saldrían diferentes ramas. Esta ley regiría también para el arte. Al comienzo –señala Canal–, no había artes sino solamente Arte. Solo “arte de la totalidad”. Históricamente, esto se debía al carácter religioso de aquellas artes. “En sus orígenes todas las artes fueron religiosas” señala en *Ñan* (p. 45). Y en su conferencia propone una explicación de esta condición:

Lo que pasaba es que, siendo la creación estética siempre creación libre, la única libertad posible era entonces la comunión con Dios. Cualquier otro empleo virtual derivaría a formas de servicio personal o social –la esclavitud, la guerra, el comercio– en que por principio no podía darse el fenómeno de la creación libre.

Es interesante señalar que –en este juicio– la preeminencia no parte del arte o del poder religioso, sino de la voluntad del propio artista.

Esta situación de la integración en la Unidad a través de la “comunión” con Dios se mantendrá –según Canal– hasta que la filosofía griega separe las esferas de la actividad espiritual. A partir de entonces el espíritu comenzaría a manifestarse por alguno de estos tres caminos: el místico-dogmático, el filosófico-dialéctico y el artístico. Todavía unido en sí mismo –aunque no con la divinidad– el Arte comienza a transitar –característica de la historia de Occidente– el arte se encuentra confundido al haber perdido su condición unitiva y recurre muchas veces a formas de una burda sensorialidad. La fragmentación comienza a producirse y en el siglo XIX se llega a la especialización de

---

verbo. Fue dictada en la institución La Peña de Tucumán. Comentario en *Norte Argentino*. (Tucumán, 13 de agosto de 1933).

cada una de las artes como consecuencia de las limitaciones del hombre, quien sólo alcanza una parte de la antigua Unidad y que ahora está solo en el universo. Según Canal Feijóo –en su conferencia–, la metafísica de las artes por este proceso quedaría limitada a “...formas de espiritualidad, puramente humanas, no trascendentales”.<sup>7</sup>

Canal –para facilitar la comprensión de sus ideas y corriendo el riesgo de una fácil esquematización– reduce la fragmentación de las artes a tres grandes ramas dentro de las que, a su vez, habrá otras subdivisiones: la rama clásica, la musical y la lingüístico-verbal.<sup>8</sup>

A partir de las dos coordenadas básicas –el tiempo y el espacio– Canal justifica la primera subdivisión del Arte entre la plástica y la música respectivamente.

La plástica está relacionada con el mundo exterior, señala. Por lo tanto, hay siempre algo *anterior* a ella (el mundo del color y la forma y el Mundo –en sí–) y también, por esa razón, hay siempre un choque con un universo *prerealizado*. Esta es la causa por la que expresa Canal Feijóo que “...la pintura, la escultura, como artes puras son tardías”. Habría además otro motivo para esta tardanza de aparición de las formas “puras”, para esta larga vigencia de una especie de “realismo”: su origen histórico. El origen histórico de la plástica sería el de la escenografía. Una escenografía destinada a representar imágenes del *gran teatro del mundo* creado por Dios.

Por su condición de arte del espacio –destaca Canal– la plástica obliga a sus receptores a una actitud sedentaria, estática, contemplativa. Esta actitud poner al contemplador en una *situa-*

---

7 Cuatro años más tarde, en su *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago*, divide su libro de acuerdo con esta triple partición de las artes.

8 En la conferencia a la que nos referimos en el punto siguiente también se refería a esta división de las artes en tres ramas, pero allí arreciaba contra la música y la plástica con un tono más irónico.

*ción*, es decir, *in situ*, en un lugar determinado (y no en otro). Si a ello se suma la presencia, según Canal, del órgano “más angustioso” –la vista– se explicaría la zozobra del hombre contemporáneo que quiere *salir de allí*. Su respuesta a esta angustia serían los “ismos”, el arte abstracto, que quiere romper los marcos y sacar al hombre de esa *situación*.

Desde otra perspectiva está explicada la condición temporal de la música.

“Vivimos en intemporalidad, en eternidad sin principio ni fin, puramente espacial, hasta que se produce un sonido. Cada sonido da una hora única: nos coloca en el tiempo”, señala Canal en la conferencia citada. La tarea de la música será la de insertarnos en el tiempo. Y luego propone la paradoja de que, siendo la música arte temporal, arte de lo que transcurre, envejezca menos que la plástica, arte espacial, arte de lo que permanece. Para resolver esta paradoja, Canal recurre a la imagen de la inmortalidad divina:

Dios es eterno porque está en todas partes sin estar absolutamente en ninguna, porque no tiene cuerpo, porque es inespacial. Dios es tiempo absoluto.

Este juego de oposiciones entre las artes del espacio y las del tiempo lo lleva a nuestro autor a otras sutiles paradojas. La plástica responde a la situación permanente del espíritu pues para “la patria del alma” (como él la define) cada *momento* es un *paisaje*. En cambio, la música “... es la pura despatriación, el puro despaisamiento...”.

Sin embargo –llegado el momento final del espíritu–, la música (como lo señala un proverbio chino) será lo que unifique, mientras que la plástica –detenida en cada paisaje– será lo que defina y diferencie.

La separación radical entre ambas artes conduciría a sus cultores a situaciones extremas. El hombre de la plástica bregará por

ingresar en el tiempo. El hombre poseído por la música, en cambio, entrará en un *extra-espacio*, saldrá de un espacio sin ingresar en el otro, ya que la música no tiene espacio. Por ese camino, la música llegará a la *metafísica*. Y por ello, concibe Canal, “la tierra de los grandes metafísicos” produciría también a los grandes músicos: Kant y Bach, Hegel y Beethoven.

Las oposiciones y diferencias entre estas dos ramas del Arte –la plástica y la música– podrán multiplicarse hasta abrumarnos. Serían tantas como las que pudieran brindarnos las categorías esenciales del tiempo y del espacio. Una larga tradición filosófica nos brindaría renovados argumentos para ello. Pero las categorías derivadas de la Unidad –del Arte– no se agotaban allí. Entre ellas aparecería una tercera: la que proviene de la inserción –en el mundo del tiempo y del espacio– del mundo de la palabra. Canal lo propone con una descarnada enunciación: “El hombre ve y está: plástica. El hombre oye y se mueve: música. El hombre *habla*”.

La irrupción de esta tercera instancia –la de la voz humana– tiene de inmediato un efecto inesperado: la de unificar en una sola condición a las antes escindidas artes del tiempo y del espacio. La música y la plástica –antes tan diferentes– comparten, a través de los materiales que las nutren, su condición *universal*: los sonidos, los colores, las formas están en todas partes. No pertenecen únicamente al hombre y, aún más, son ajenos y anteriores a él. En cambio –señala Canal–, “...cada boca tiene la palabra”.

Esta característica de individuación de la palabra y este ingreso, siempre tardío, en las dos coordenadas esenciales por boca del hombre, propone una encrucijada en el campo de la estética. ¿Como alcanzará dimensión artística una rama que no ha nacido de las categorías esenciales sino que solo se nutre de voces diferentes? El propio Canal se plantea esta disyuntiva:

¿Ha de *imitar* a la pintura o a la escultura describiendo, o ha de *imitar* a la música valiéndose en simple juego de sonido?

Esta solución, este destino, como *mímesis* no satisface a Canal Feijóo. Quizá recordaba que la cifra de Verlaine –“*de la musique avant tout chose*”– no había sublimado el carácter de la poesía sino que solo lo había limitado. Frente a las posibilidades que tenían las otras artes de manifestarse a través de las categorías esenciales, el verbo se mostraba insuficiente. “En la plástica nos situamos absolutamente. En la música nos perdemos absolutamente...” expresa nuestro autor, quien señala que, fuera de estas opciones, no es posible “...estar de otra manera...”.

Concebido desde esta perspectiva, el problema de la inserción de las artes de la palabra junto con las otras artes queda reducido a una situación ancilar. El destino de la palabra sería el de un *estar* condicionado por las otras artes. Al llegar a este punto, Canal hace un giro, propone un cambio de perspectivas y sitúa su óptica fuera de las categorías esenciales y dentro del hombre. Para esta nueva visión, el hombre no se agotará en un *estar* y entonces nuestro autor recuerda que el espíritu humano también puede adoptar una “actitud conjurativa”. Y será por medio de esa palabra –en apariencia limitada– como el hombre podrá *conjurar*. Por esta posibilidad –señala Canal– cuando el hombre *conjura*

...concita a todo el universo al centro de sí mismo. Trae el tiempo al espacio. Transporta el espacio al tiempo. Es la actitud del Verbo cosmogónico / ... / que por la primera vez apareja la idea de la Creación a un empleo verbal.

Desde esta perspectiva, el hombre abandona su limitado *estar* y asume su capacidad de conjurar. El arte de la palabra deja de ser *mimético* y se convierte en *creativo*. Se acerca –como en “el Verbo cosmogónico”– al momento de la Creación. Estas posibilidades *originales* (volver a los Orígenes) de la palabra son asumidos por Canal para describir su concepción estética. Una concepción

estética que habría nutrido su paso por la poesía y con la que compuso sus versos como una *creación original*.<sup>9</sup>

Posteriormente, Canal destacará las transformaciones sufridas por aquel “Verbo cosmogónico” y la forma en que la poesía –a través del devenir– sería su heredera. La palabra de Dios –luego de ser empleada para *crear*– quedaría en

...espera de una nueva voluntad de Dios que la anime en su propio sentido, en su sentido *creacional*,

señala Canal en su conferencia. Y propone que este “sentido” es el que utilizan las religiones en sus expresiones mágicas y que luego, por otros caminos, retomará la poesía. A través de estos caminos –como sucediera con el Verbo divino– también “el verbo poético es FIAT”. Solo ese verbo, esa palabra –y no la plástica ni la música– es capaz de la creación. Y por esta virtud “...merece el nombre de *genial*, en el sentido *genesíaco*”.

Por esta condición de poder repetir el milagro del Génesis –a través de la palabra poética– este verbo supera al universo y a sus coordenadas del tiempo y del espacio. Este verbo –como el Verbo– es el único que proviene de la Nada y puede volver a ella:

...sólo el verbo de palabra dice NO, y revé, enmienda el universo. Hace otro universo.

Frente a este prodigio, la música y la plástica quedan relegadas a sus áreas y no pueden aspirar –más allá de vagos experimentos formales– a ocupar el territorio de la poesía. Solo esta, a través de la palabra, puede brindar la voz del universo. “Toda otra expresión del alma –sentencia Canal– es silencio esencial. Y frente a ese silencio cósmico, la palabra puede asumir de un salto un poderío divino”.

---

9 Tal vez el parentesco evidente entre la primera poesía de Canal y el *creacionismo* de Huidobro no sería ajeno a esta idea.

Tal vez en esta condición que posee el verbo de convertirse en Verbo y de este regresar constantemente al Origen estuvo la búsqueda esencial de Canal Feijóo. Una búsqueda que –desde una perspectiva humanista e integradora– añoraba encontrar a través de la diversidad de las artes, la permanencia de aquella Unidad perdida.

### Poesía y “nueva poesía”

El mismo año en que publicó su tercer libro de poemas, Canal Feijóo pronunció una conferencia en su ciudad natal –Santiago del Estero– sobre el tema “El problema de la forma en la nueva poesía”.<sup>10</sup> Es interesante señalar que –desde una perspectiva estética– el contenido de la conferencia no se referiría al estilo de este tercer poemario sino al de los dos primeros –diferentes de este último– como si su meditación tuviera ya varios años de elaboración. Sobre aquellos libros de poemas y los dos restantes, regresaremos al final de este punto.

Ya el concepto de “nueva poesía” que aparece en el título de su conferencia plantea una toma de posición por parte de Canal frente al momento poético del que entonces participaba. Y es fácil predecir que en su elocución propondría una comparación –cuando no un enfrentamiento– entre la “nueva poesía” y la anterior.

Como lo hiciera posteriormente en otros tantos trabajos, Canal analizará, en primer término, la situación anterior a la presentación del problema que estudia y los juicios de valor de quienes concordaban con aquella posición previa. Ya en este es-

---

10 La nota sobre la conferencia fue publicada en *El Liberal* (Santiago del Estero, 25 de agosto de 1930). El tercer libro de poemas de Canal se titula *La rueda de la siesta* (Buenos Aires, 1930).

quema de trabajo se perfilaba el agudo analista y ensayista que luego fue.

Inicia su análisis con la proposición de un problema esencial para la estética. En esta proposición, señala que las diferencias de estructuras entre “el poema canónico o tradicional, y el nuevo poema, aboca de entrada a la difícil cuestión del *fondo* y la *forma* en la poesía”.

Sin embargo, en su análisis posterior estudiará casi con exclusividad el problema de la *forma* (tal cual lo señala en el título de la conferencia). Aunque –como veremos– esta *forma* aparecerá condicionada por muchos problemas que están relacionados con aquellos materiales de la realidad que los poetas (y el propio Canal así lo hizo) reflejaban en el *fondo*. Como puede apreciarse, nuestro autor –que era un poeta de avanzada– mantuvo, sin embargo, la oposición clásica entre ambos términos. Tal vez porque ello facilitaba el desarrollo de su tesis; tal vez porque consideraba que el posible oyente de su charla seguía aferrado a aquella división tradicional.

La *forma*, según Canal, nada tiene que ver con las “líneas de contorno”, denominación que abarca la métrica regular y el aspecto fónico. Ya las poéticas clásicas –nos recuerda– aceptaban tanto la elocución versiforme irregular como la libre. Además, el simple experimento de la traslación de un poema a otra lengua nos muestra las modificaciones en la estructura del verso y en sus características sonoras. Este solo ejemplo nos indica que la poesía es *algo más*.

Mayor importancia asigna Canal Feijóo, en cambio, al problema del *ritmo* para el análisis formal.

“El verso es una frase rítmica –señala– una frase de medida graduada. El ritmo, la medida, son los rasgos específicos del verso”. Y, más adelante, definirá al ritmo como “vertebración de la frase”.

Canal también recuerda que algunos teóricos postulan que el hombre cantó primero y que el verso debió adecuarse a ese

canto anterior. Luego –por el devenir temporal (que tanto lo inquietaba)– el canto se habría separado de la palabra. A partir de entonces, la palabra, y por lo tanto el verbo poético, habría quedado constituida por una doble condición: ser portadora de un sonido y de un valor intelectual. Este dualismo es el que puebla de dramaticidad la búsqueda del poeta. Esta palabra está cargada por dos fuerzas que actuarían en sentido opuesto: por su valor intelectual, la palabra ejercería una acción *centrípeta*; por su aporte musical, una acción *centrífuga*. Cuando alguna presencia exterior intensifique la preeminencia de una de las partes, la consistencia de la palabra podrá quedar deshecha. En ese caso, el peso exterior suele tener un origen musical que perjudicaría su valor intelectual.

“El acoplamiento de música y palabra defrauda justamente el signo de ésta”, señala Canal, quien considera que con el canto se pierde el sonido original y, por lo tanto, el equilibrio se deshace. El problema del canto también puede aplicarse a las *tonadas* con las que los que los habitantes de diferentes regiones se diferencian entre sí.<sup>11</sup> Las distintas entonaciones, como los distintos acompañamientos musicales, no harían variar el sentido de la palabra sino solamente su apariencia. Y tanto estas tonadas, como el canto, son para Canal –inferiores a la *palabra*– *en-sí*. Por este motivo –señala rotundamente nuestro autor– “...el genio estructural de la palabra no es musical”.

También, con idéntico énfasis, él muestra la debilidad de la *rima perfecta*. Esta cualidad –orgullo del arte tradicional y tan

---

11 La presencia de la entonación musical que caracteriza a los hablantes de una región, la *tonada*, aparece posteriormente en la obra de Canal, aunque contemplada desde una perspectiva histórico cultural y no literaria. A esta *tonada* se refiere en la primera página de su *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago* y en su *Teoría de la ciudad argentina* (pp. 21 y sig.). En este último estudio propone la tesis de que uno de los elementos que habría indicado a los españoles que fundaban ciudades el tránsito de una región a otra era la diferente tonada de los indios. De allí que esta entonación, este “canto” cumpliera un inusitado papel para el futuro devenir de su patria y, aun, de Hispanoamérica.

descuidada por la “nueva poesía” – aparece para Canal como un logro simplemente decorativo o baladí. Casi con desprecio y con ironía juzga que

...es de una pobreza afligente el que el mecanismo de la rima consista en aparejar un sonido... consigo mismo.

A través de estas meditaciones, nuestro autor trataba de salvar a la “nueva poesía” –y también a cualquiera de otra época– del prejuicio ancilar al que hicimos referencia en el punto anterior. Tanto con estos ejemplos referidos exclusivamente a la música, como con *otros*, referidos a la plástica, quería manifestar su desacuerdo con aquellos que proponían la sumisión de la poesía a las otras artes. Si algunos años antes –en su primer poemario– había pagado un vago tributo a los “calligrammes” (que no sometían un arte a otro sino que solo borraban sus fronteras) aquello apenas había sido un énfasis juvenil. En cambio –como vimos en el punto anterior– ya exaltaba la dignidad de la palabra y aun su preeminencia sobre las otras artes:

Al paisaje estático del cuadro, le opone sus verbos y sus adjetivos. Al limbo músico, le opone el sustantivo.

En este punto termina su análisis de las concepciones opuestas a la “nueva poesía” basadas en prejuicios sobre el ritmo y la rima y las características musicales del verso. Al abandonar su sumisión a estos aspectos –considera Canal– la labor estética estaría dirigida a otros rumbos y su compromiso con su tiempo y con la poesía sería

...más en fondo, en autenticidad, en pureza espiritual.

En la segunda parte de su análisis, Canal se referiría a los elementos que preparaban la aparición de un arte nuevo. Mien-

tras que los defensores de la poesía tradicional se detenían en conceptos puramente formales y musicales, él propone que el problema de las nuevas formas es un producto de los cambios que habían irrumpido recientemente en la vida de los hombres. Desde esta perspectiva, nutrida de conceptos temporales y no formales, aun “...la medida de la autenticidad no es absoluta; es un producto histórico”.

La autenticidad de las nuevas formas, para Canal, provendría de una completa identificación con lo que él denomina el *sentimiento de la época*. Este sentimiento, en cada periodo histórico, habría sido la “base dramática total de la vida” y sobre ella se puede fundar un arte “en autenticidad”.

¿Y cuál es el sentimiento de época de nuestra época? En este terreno, él muestra algún parentesco con las concepciones de Marinetti, aunque –a diferencia del jefe del futurismo, a quien cita– no propone una preceptiva poética, sino que analiza, e intenta justificar, las características de la época que influirían sobre la “nueva poesía”.

Para Canal Feijóo, nuestra época (los años en que él escribe) ha sido invadida por la velocidad y por ella ha surgido en nosotros un sentimiento de lo *súbito* que, según nuestro autor, es acaso el sentimiento “más trágico de todos”. Las consecuencias de este sentimiento se descubren tanto en la poesía como en las otras artes. Por las imágenes de lo *súbito*, nuestros sentidos solo podrán recoger la “instantánea”. De su matriz temporal –que tanto seducía a Canal– se impondrá sobre las tres dimensiones del espacio el sentido de la “cuarta dimensión”. Y también –tal vez como un pago de su tributo al cubismo– la preeminencia de la *recta* (por ser el segmento geométrico más corto y, por lo tanto, “más veloz” entre dos puntos, según la clásica definición). Y por esta vorágine de la velocidad, el artista ya no vivirá en un mundo seguro y aparecerá el *accidente* como norma de vida.

“Nuestra estética es, pues, la de la urgencia...” apunta un joven Canal seducido por el vértigo de su época. El paisaje viejo se diferencia del nuevo en que, aunque son iguales, el segundo

está contemplado desde un punto de vista teñido por la urgencia. De allí su fragmentación, cuyo testimonio más evidente recogían sus amigos cubistas.<sup>12</sup>

También sobre este estallido del paisaje no habría dejado de influir la aparición de un arte que tanto fascinaba a Canal y a sus contemporáneos: el cinematógrafo. Sin embargo, a diferencia de otros espectadores entusiasmados del séptimo arte, a él no lo fascinaban tanto el movimiento de imágenes cuanto, paradójicamente, las posibilidades del *ralentisseur* que le permitía descubrir la suma de las indecibles virtudes de momento”. Como puede deducirse, en aquel goce estético basado *en* la separación de las partes, estaba presente el sentido analítico tan agudizado en la obra de nuestro autor.

También señala Canal otras posibilidades que le brindaba el vértigo de los años veinte. Una de ellas, por ejemplo, la aparición del *contrarritmo* a causa de la velocidad. A la serenidad y previsible equilibrio del *ritmo* clásico, nuestro autor oponía la presencia de un ritmo irregular e imprevisible y que, además, pudiera cambiar de dirección en medio de la marcha. Y también destacaba las posibilidades del *vuelo* por medio del reciente aeroplano que había introducido en la contemplación del paisaje una nueva perspectiva.

Sin embargo, llegado a este punto –como ya lo estaba haciendo en su tercer libro de poemas y como luego lo haría en sus ensayos–, Canal vuelve su mirada sobre los problemas del

---

12 Un importante período del arte indígena de Santiago del Estero muestra en sus cerámicas y en sus tejidos formas abstractas, no figurativas, y con cierto rigor geométrico. Por los años en que escribió las páginas de su conferencia, Canal redactaba –como artículos sueltos– algunas de las partes de su futuro libro *Ñan* en el que demostraba conocer muy bien las manifestaciones de ese arte. Tal vez él encontraría similitudes entre aquellos testimonios de una época de mayor serenidad con los de la vertiginosa época en la que le había tocado vivir. Un fragmento de aquel libro dice: “...todo se destila en un símbolo... todo símbolo se destila en una geometría. En la unidad central de ambos tránsitos, se obra el momento vital del arte. Lo demás es vano retratismo” (p. 127).

hombre en el mundo y sobre los cambios sociales y formas de vida que se imponían sobre la nueva estética. La velocidad y el vuelo superarían la mera seducción que ejercía la técnica, esa idolatrada magia de nuestro siglo. Su presencia tiene un sentido más hondo y social: *el del rescate individual* en el “confusionismo democrático” actual, según señalaba Canal Feijóo. En este orden de cosas, apunta nuestro autor, otros elementos de aquella etapa del siglo –y de las posteriores– que habrían de influir en la nueva estética. El avance del urbanismo y las nuevas condiciones de vida que él engendraba. El desarrollo del periodismo y con él

...la industrialización de la labor intelectual /... / que ha suscitado un tipo de literatura deslizante y abrumadora...

O la irrupción del deporte en la vida moderna. (Y no solo en la novedad sino en el énfasis que puso en este último caso, al que luego destinara largas meditaciones. Canal Feijóo fue decididamente original entre dos teorizadores de su tiempo). Para él, el deporte mismo era un “...efecto estético del genio de la época”.

Para no abrumar con sus enumeraciones, nuestro autor supone que ya ha descrito varias modificaciones que el mundo de su tiempo estaba sufriendo en forma hasta entonces inusitada. Con este bagaje documental, propone entonces la justificación de la “nueva poesía”: si el mundo ha cambiado, también la estética debió cambiar. Y, como segunda parte de esta justificación, sugiere una ingeniosa *reductio ad absurdum*: y si no fuera así, lo mismo este arte ha dado “nuevas cosas que sentir”.

Afortunadamente –como lo señalamos en el punto anterior– él no propone la imposición de una preceptiva sino solamente la explicación y la justificación de las “nuevas formas” del arte. Sus ideas –como puede comprobarse– no estaban lejanas de las de otros teorizadores de la *vanguardia* y de los *ismos* de su tiempo. Sin embargo, no dejaron de ser originales, no tanto por los materiales que manejaba cuanto en el punto de vista que utilizó para

interpretarlas. Seguramente ellas habían surgido durante la composición de sus dos poemarios publicados en los años anteriores: *Penúltimo poema del football y Dibujos en el suelo*.<sup>13</sup>

En el primero –como su título lo señala– incorporó un tema inusitado para la inspiración poética y rindió tributo al “deportismo” al que antes hicimos referencia. No obstante, el poemario que tiene la ingeniosa estructura de un partido de fútbol, alcanza –más allá de sus metáforas “creacionistas”– un sentido metafísico unido con el mejor humor

(...el arquero cazó la pelota,  
y, en un instante de mística coreografía,  
ofició la elevación de la tarde).

En su segundo poemario hay un testimonio de aquellos progresos de la técnica, de los que hicimos mención, entre los que sobresale la presencia del aeroplano y la nueva perspectiva que él incorpora. Pero también sus versos –como en sus libros anteriores– trascienden la simple fascinación por el progreso y así el “vuelo” alcanza una dimensión, más que mecánica, metafísica.

Pero el mismo año en que pronunciara su conferencia, Canal Feijóo editó su tercer libro de poemas: *La rueda de la siesta*,<sup>14</sup> donde abandonaba su tributo de fascinación a la “nueva época” y volvía su mirada hacia la inmediata realidad que lo circunda. El universalismo o utopismo (el estar en “ningún lugar”) de los dos primeros poemarios aparece ahora reemplazado por el testimonio de su tierra santiagueña y de sus gentes, aun cuando todavía queden resabios de aquella entonación vanguardista. Su

---

13 *Penúltimo poema de football* (Santiago del Estero, 1924); *Dibujos en el suelo* (Santiago del Estero, 1927).

14 Aunque la edición de *La rueda de la siesta* no lleva indicaciones, su fecha es de 1930 de acuerdo con los comentarios periodísticos que aparecieron inmediatamente después de su publicación.

siguiente poemario –*Sol alto*–, en poco tiempo posterior, acentuaría aquella preocupación testimonial por su tierra. Después de él, comienza el largo silencio de diez años, su iniciación en el ensayo y el drama que le dieran justo renombre, y la aparición de su último libro de poemas: *La rama ciega*.<sup>15</sup> En él ya poco queda de aquellos furores vanguardistas de sus libros iniciales. Su trazo se ha cerrado hacia formas más serenas y su obra está tocada de un profundo lirismo. El problema de su libro, aunque aparezcan otros temas, es, finalmente, él mismo. Y de sus versos y de su meditación personal y de su viaje interior solo quedará, para la poesía, el silencio definitivo.

Tal vez, contemplados desde una perspectiva lejana, los poemarios de Canal Feijóo nos muestren un proceso de progresiva concentración. Desde el espacio y la *utopía*, a la tierra que lo circunda. Desde esta tierra entrañable, al fondo de sí mismo. Como si la velocidad y el vértigo que propusiera en su conferencia se hubieran detenido en las ancestrales costumbres de sus paisanos y reducido a la simple intimidad del hombre que escribía. De allí que su preocupación por una figura de escritor y por los problemas de la creación –individual y anónima– aparecieran en su pensamiento y luego de abandonar las justificaciones de la “nueva poesía”.

Sin embargo, estas lucubraciones no fueron esencialmente diferentes de las de su meditación de tinte *vanguardista*. El tema era distinto, su perspectiva era distinta, pero su preocupación era la misma: el problema de la creación y el sentido de las formas que ella brindaba. Ya en *Ñan*, en *Nivel de historia* y, sobre todo, en *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago* –aparecidos entre su cuarto y quinto poemarios– la formulación de su pensamiento se ha agudizado y se descubren vigorosamente los rasgos de un ensayista de raza. Allí está la preocupación sobre su tierra, sus gentes y la historia y las costumbres de esas gentes que

---

15 *Sol alto* (Buenos Aires, 1932); *La rama ciega* (Buenos Aires, 1942).

ya habían sido anunciadas en los versos de su tercero y cuarto poemarios. O en los parlamentos de su *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, entroncados en la tradición de aquella parte de América en la que le había tocado nacer. Quiere decir que –como en todas las etapas de su vida– Canal unió a las inquietudes y pasiones de su alma, una inmediata y honda meditación sobre ella. Para cada sentimiento hubo un pensamiento. Y tal vez –muchas veces– ellos nacieron y permanecieron fundidos. Por ese motivo, las dos conferencias sobre su etapa *vanguardista* deben ser contempladas *como* búsquedas de aquella etapa de su alma. Y si la evolución de su espíritu luego apuntó hacia otros intereses, no quita valor a aquellas meditaciones sobre sus pasiones juveniles. A la seducción por un arte de vértigo para un tiempo de vértigo.

Aunque tal vez –vagos imitadores de aquel afán especulativo de Canal– podamos sospechar que la seducción por las revoluciones de la poesía fueron algo más que pasajeros ardores juveniles. Sobre todo al saber que entre las últimas páginas de su vida estuvieron las de aquel libro suyo, aún inédito, sobre Baudelaire, el poeta en quien la crítica descubre los comienzos de la poesía moderna, de la poesía de vanguardia o de la “nueva poesía”. Una extraña presencia de un poeta europeo entre una larga galería de autores argentinos a los que tanto amó y estudió. ¿No será esta meditación sobre el autor de *Las flores del mal* un indicio de que nuestro autor, en sus años altos, quiso cerrar su círculo de preferencias y regresar a las de sus años juveniles? ¿O *que se internó* –si empleamos las propias ideas de Canal Feijóo y sus juegos epistemológicos– en un tema de apariencia *original* porque era, en verdad, un melancólico y sugestivo *regreso a los Orígenes*?

## ORESTES DI LULLO, NARRADOR INÉDITO

Cuando la muerte alcanzó a Orestes Di Lullo, su taller de escritor guardaba numerosos textos inexplicablemente inéditos. En el currículum del polígrafo, que desde 1929 había publicado sin prisa pero sin pausa más de un cuarto de centenar de volúmenes y varias decenas de artículos especializados, no podía dejar de inquietar que trece textos mecanografiados, correspondientes a otros tantos libros, no hubieran alcanzado la letra impresa en vida de su autor. Esta situación era aún más lamentable, ya que los textos citados pertenecían a la etapa de madurez del estudio-santiagoense, cuando cada una de sus páginas era esperada con avidez y leída con afán y respeto.

Mientras llega, mientras debe llegar, la necesaria edición, podemos recorrer algunas de aquellas páginas que se encuentran a la espera. Nuestro transitar se detendrá en tres de aquellos textos inéditos. En aquellos, encontraremos ecos de otros libros suyos, estilos literarios y temas de investigación que le eran familiares y la reiterada adhesión a un definido mundo de valores. Como todos los hombres a una altura de su edad –a pesar del vigor de su pensamiento–, nuestro autor estaba condenado, en parte, a repetirse. Sin embargo, estos textos inéditos nos muestran el cultivo de un género, que Di Lullo no había antes abordado –la novela–, y el reverdecer y el énfasis de otro género –la crónica y la biografía noveladas– con una fuerza que supera sus antecedentes. Detenernos en este aspecto de la obra de Orestes Di Lullo –el narrador inédito– es el motivo de estas páginas.

## Intento de descripción

Aunque los tres textos inéditos de Orestes Di Lullo, los que ahora abordaremos, no están fechados, fueron redactados poco antes y poco después de 1970. Su orden de composición habría sido el siguiente: *Los despojos*, *El saladino Ibarra* y *La Punta de Maquijata*.<sup>16</sup>

*Los despojos* es la única novela concebida como tal que se encuentra entre sus papeles inéditos y la única de toda su prolífica obra de publicista.

Cuenta la historia de un grupo de hombres que trabaja en un obraje ubicado en el chaco santiagueño en un paraje denominado Campo del Cielo. La acción está ambientada en 1936. La novela comienza con las causas y preparativos que llevan a uno de los personajes a trabajar en aquel obraje, el viaje en tren junto con sus futuros compañeros de labor y la vida que llevan ellos y sus patrones del establecimiento. El relato termina con el incendio del obraje provocado por los peones y la posterior huida de estos. Al comienzo y fin del texto aparece la voz del narrador, quien describe su tarea como escritor y su posición frente a la materia que trata el relato.<sup>17</sup>

El segundo texto, *El saladino Ibarra*, lleva como subtítulo *Historia de un hombre*. El tema del libro es la reconstrucción de la vida del gobernador Juan Felipe Ibarra. Di Lullo prefiere denominarla “historia” en vez de “biografía” y, en sus páginas, alternan capítulos decididamente novelescos con otros ajustados textos de historia. *El saladino Ibarra* puede inscribirse en el géne-

---

16 Para las citas textuales, se emplearán las siguientes abreviaturas: *Los despojos* (D); *La Punta de Maquijata* (M) y *El saladino Ibarra* (S). Cada abreviatura irá seguida por el número de página. Para las referencias sobre *La Punta de Maquijata* ver nota 19.

17 El texto de *Los despojos* está compuesto por noventa y ocho folios a máquina, doble espacio.

ro de las novelas biográficas aunque el narrador se demore en la recreación psicológica del personaje. Su marco temporal abarca desde el frustrado destino religioso del futuro caudillo en 1801 hasta su muerte medio siglo después.<sup>18</sup>

El último texto. *La Punta de Maquijata*, a la que él denominó “crónica novelada”, describe la llegada de las familias sobre las que habría de fundarse aquella región peculiar del S.O. santiagueño. El texto está dividido en tres “etapas” que abarcan diferentes épocas de la vida de aquel lugar. La primera etapa abarca desde 1815 hasta 1870 aproximadamente. La segunda –los personajes ya son hijos de los fundadores– se prolonga hasta las primeras décadas del siglo. En la tercera, cambia el punto de vista del relato y el personaje es el propio narrador –denominado “el viajero”–, quien recorre con afán crítico, en el presente del relato, una zona y una época *que él ve* signadas por la decadencia. Tal como la denominara Di Lullo, *La Punta de Maquijata*, a pesar de algunos momentos de intensidad novelesca, no alcanza a trascender la dimensión de la crónica.<sup>19</sup>

Contemplados desde nuestra perspectiva, los tres textos presentan pocos puntos en común. Ambientes, temas, *personajes* diferentes no parecen –a primera vista– configurar un mundo narrativo peculiar. Solo su pertenencia a un mismo autor y su redacción en la misma época serían elementos de confluencia. Sin embargo, una mirada más profunda nos permitirá descubrir otros rasgos, con los que intentaremos caracterizar una etapa y un género peculiares en la obra del autor santiagueño.

---

18 El texto de *El saladino Ibarra* consta de doscientas cuarenta y nueve hojas a doble espacio.

19 Cada una de las “etapas” de *La Punta de Maquijata* cuenta con las siguientes páginas a máquina y a doble espacio: “Primera etapa”, cuarenta y cuatro; “Segunda etapa”, cuarenta y dos; “Tercera etapa”, veintisiete. El texto total asciende a ciento trece hojas. Las citas textuales se especifican indicando la “etapa” a que corresponde en números romanos y luego el número de página dentro de esa “etapa”.

Aunque ningún período de la obra de Di Lullo, como este que estudiamos, presenta un abordaje tan extenso ni intenso del género narrativo, varios de sus libros anteriores mostraban algunos rasgos que prefiguraban esta etapa posterior. Inclusive a lo largo de los tres textos citados, reaparecen en diferentes páginas fragmentos de libros ya publicados. Así algunos párrafos de *Viejos pueblos* y de *La agonía de los pueblos* –de 1954 y 1946 respectivamente–, datos y relaciones de sus libros de biografías santiagueñas o fragmentos de uno de sus trabajos más felices –*El bosque sin leyenda*, de 1937– vuelven a ver la luz en estas composiciones inéditas. En todos los casos este ir y volver desde los nuevos textos a los viejos y este traer aquellos fragmentos que –aunque ya detenidos en la letra impresa– no estaban muertos para su autor, nos permite descubrir un aire de familia en toda la producción del polígrafo santiagueño. Una misma preocupación constantemente multiplicada en temas diferentes a lo largo de una vida: el hombre, su tierra y el destino del hombre de su tierra.

### La unidad esencial

Como en cualquiera de sus libros anteriores, los trabajos inéditos presentan rostros diversos de una misma realidad. Si antes habíamos señalado que ambientes, temas y personajes diferentes no parecían –a primera vista– configurar un mundo narrativo común, una visión más detenida en ellos nos mostrará su unidad esencial.

## El espacio

El espacio físico en el que se desarrollan sus libros es el de la provincia de Santiago del Estero. El título de uno de estos textos –*La Punta de Maquijata*– denuncia la ubicación geográfica precisa en donde se desarrollará la crónica. El argumento de este libro reconstruirá el proceso de conquista y colonización de este espacio físico y su destino hasta nuestros días. Si hay algún placer permanente en la boca del cronista, este se descubre en aquellas palabras con las que pinta aquel territorio que ama. Con ellas inicia las páginas de su libro y a ellas regresa frecuentemente a lo largo de él:

Lo primero que se ve de Maquijata es la anchura del cielo sobre la aldea. Luego la serranía poblada de árboles (M.I. 1).

dice al comienzo de la Primera Etapa. Y al comienzo de la última Etapa –no abrumaremos con citas– también repite:

El espacio es lo primero que asoma sobre la aldea. La cubre de un azul distante, ancho, noble y sereno... (M.III. 1).

Distante, ancho, noble, sereno... esta es la forma como el cronista describe su tierra. Por eso no es extraño que los cambios sobre aquel espacio amado sean también símbolos del cambio de los tiempos y de la decadencia de su particular universo.

Todo había cambiado –dice al contemplar la decadencia de aquel territorio amado en el último párrafo de su crónica–. Hasta los cerros parecían reducidos por la erosión que desmoronaba el mundo (M.III. 26).

Si para el cronista de *La Punta de Maquijata* aquella zona del territorio santiagueño era la representación espacial de una zona

de su alma, para el biógrafo de *El saladino Ibarra*, otras zonas del territorio santiagueño son también lugares de prueba para el personaje central del relato. Como lo señala en su subtítulo, este segundo texto abordará la “historia de un hombre”: la vida del gobernador Ibarra. Di Lullo –que recorre con total soltura la historia de Santiago del Estero– le permite a su personaje ubicarse en los detalles menores de la vida cotidiana de su siglo, asistir a diferentes lugares en fechas precisas, detenerse en alguna calle o frente alguna casa. Este Juan Felipe Ibarra podrá deambular por la ciudad e internarse en el campo, permanecer en su provincia o alejarse de ella. Sin embargo, en las partes novelescas del texto, Ibarra no se aleja nunca de la provincia de Santiago del Estero. Aunque en los fragmentos históricos, Di Lullo nos recuerda los movimientos de Ibarra más allá de las fronteras provinciales, llevado por la política o por la guerra, el Ibarra personaje de ficción permanece, habla, odia y ama en la capital santiagueña, en algún fortín fronterizo o en alguna estancia de su tierra. Pareciera que el narrador –a quien le gusta bucear en las reacciones psicológicas de su personaje y asomarse a su intimidad– no supiera o no quisiera saber cómo era íntimamente esa “historia de un hombre” fuera de la geografía de su provincia.

La peripecia espacial de *Los despojos* nos muestra un proceso inverso al de *La Punta de Maquijata*. Mientras que en aquella crónica de familias y colonizadores el texto iba mostrando cómo –a partir de un punto inicial– partían lentamente las generaciones de hombres y se abrían en abanico para poblar y fundar otras villas y ciudades de los alrededores, en *Los despojos* hay, por el contrario, primero una multiplicación de lugares y, posteriormente, un proceso de concentración en un solo punto. De estos múltiples lugares de la provincia provendrán los personajes que trabajan como peones en el obraje de Campo del Cielo. Luego el ferrocarril –que para Di Lullo es casi una manifestación del demonio– les conducirá a aquel infierno del noroeste de la provincia. Sin embargo, esta situación de territorio condenado no quedará circunscripta a la zona que abarca el bosque del obraje.

También al recorrer el territorio desolado, Francisco, el personaje que abre el relato,

...sintió toda la desnudez de ese páramo en el alma (D. 3).

Y más adelante –en su huida hacia las salinas–, sintió también aquella desolación,

...pero se consolaba mirando el cielo también desamparado y desnudo... (D. 10).

Más adelante, ya en el obraje, el narrador y sus personajes nos traerán numerosas quejas de un bosque que devora a sus hijos que lo destruyen.

Como en *La Punta de Maquijata*, en la novela *Los despojos*, presenciamos la conquista de un pedazo de territorio santiagueño. Pero mientras en aquel texto, la conquista es fundadora y colonizadora, en esta novela del obraje, la conquista es contra su propia tierra y es, finalmente, la lucha del hombre en busca de su propia destrucción. Tal vez eso habrá sentido el personaje de Francisco en su larga penuria entre los montes al recordar el desoído consejo del viejo criollo:

...está viajando de vicio... porque eso que busca no está ajue-  
ra sino adentro de la persona... Si lo sabré yo y mis años (D.  
11).

Al final de la novela vuelve a aparecer el narrador y, luego de sobrevolar el territorio donde funcionaba el obraje y que fuera devastado por el incendio de los peones, nos comenta que aquel lugar ya no se denomina más Campo del Cielo, sino que ahora es llamado Pampa del Infierno. Solo queda un agujero negro.

...como un abra del bosque (D. 98).

Si contemplamos el espacio físico en que se desarrollan los tres textos inéditos de Di Lullo apreciaremos que su marco no trasciende los límites de la provincia. Y que dentro de ella hay un movimiento que la atraviesa desde el suroeste al noroeste, según sea nuestro punto de partida. Y que esta peripecia espacial tiene también un sentido más profundo: es el paso desde la tierra prometida que avizoraron y habitaron los peregrinos de La Punta de Maquijata y su marcha –sobre los rieles de un ferrocarril que avanzaba hacia la destrucción de su provincia– hasta el corazón de los bosques del chaco santiagueño ubicado en la misma boca del infierno.

### Los personajes

A esa unidad esencial que describimos en la configuración del espacio en que se desarrollan sus tres libros inéditos, también es posible descubrirla en la conformación de sus personajes. Las figuras humanas que aparecen en las páginas de Di Lullo responden a una idea del hombre muy definida y están ubicadas en una escala de valores muy precisa. Como en el caso del ámbito espacial, también los límites de la provincia establecen fronteras y divisiones en la caracterización de los seres humanos. Pero esta geografía es más espiritual que física y los límites de esa patria tan hondamente sentida tienen raíces y justificaciones históricas.

En la narrativa de Di Lullo hay una nítida división entre las figuras humanas. Esta división es esencialmente ética pero coincide, casi exactamente, con dos grupos de personajes sobre cuyas diferencias el narrador no deja duda alguna. Por un lado, se encuentran los criollos que representan los valores más altos de la escala humana. Por el otro, quienes no son criollos y que pueden aparecer bajo diferentes máscaras: el extranjero –generalmente de origen latino–, el porteño presuntuoso y casi siempre ridiculizado, el santiagueño de la ciudad que da la espalda a la tradición

oral de su provincia, o el propio criollo –emigrado hacia zonas urbanas– que regresa deformado por la sociedad de consumo y la frivolidad.

Son varios los personajes de Di Lullo que pertenecen a esta segunda categoría, aunque son mucho menos numerosos que los primeros. Cuando el narrador o el cronista los pinta, lo hace con evidente antipatía o con una ironía ácida o una deliberada actitud ridiculizadora. Así, en *Los despojos*, un criollo a quien le arrebataron sus tierras recuerda que se las quitaron

...para darlas a un “gringo” llamado Satanoski o no se qué...  
(D. 16),

y brinda –con la amputación del apellido– una calificación diabólica del personaje. También en esta novela el propietario del obraje es un armenio, apodado el “Turco”, quien recibió el establecimiento de su dueño anterior –el danés Svensen– quien se lo malvendió. El extranjero nórdico le había pagado así al extranjero meridional por sus servicios como capataz encargado de los “asuntos sucios” (D. 137) contra los criollos.

En *El saladino Ibarra*, los malos personajes están identificados con aquellas figuras históricas que fueron enemigos u opositores del caudillo santiagueño. El más intensamente detestado es el cordobés José María Paz, a quien –en reiteradas oportunidades a lo largo del texto– el personaje Ibarra o el propio narrador, modificando el nombre, como en el caso de Satanosky, denominan solamente como “María Paz”. Y también destina un capítulo al ambiguo enviado de Rivadavia, Tezanos Pintos, a quien Ibarra –vestido ostensiblemente de gaucho en la oportunidad– se encarga de ridiculizar y escarnecer.

En *La Punta de Maquijata*, los personajes censurados provienen de su propio pueblo en donde Di Lullo encontraba tantas virtudes. Pero se trata, en este caso, de santiagueños que, emigrados a Buenos Aires, regresan de allí en una visita esporádica a la tierra de sus mayores.

Se estaba produciendo la revolución al revés (M. III. 20)

comenta apenado el cronista. Los visitantes de la ciudad abruman con el desagradable estrépito de ruidos novedosos

...pero nadie los oye. El campo está vacío (M. III. 21)

vuelve a censurar el cronista. Y arremete una y otra vez contra esa

...masa absurda y disolvente que ha hecho irrupción (M. III. 23).

Mayor uniformidad tiene, en cambio, la galería de sus personajes amados. El mundo narrativo de Di Lullo se centra en ellos o gira a su alrededor. Ellos son realmente los personajes hacia los que apuntan sus páginas. A través de sus textos, nuestro autor nos propone que ese es el tipo de hombre que le interesa y que la problemática de sus libros abordará esencialmente la problemática de sus gentes.

Como en el caso del espacio físico o de los tipos de grupos humanos, Di Lullo marca una nítida frontera entre las clases sociales. Su mundo narrativo no está rodeado por contornos difusos sino por límites perfectamente establecidos. En este caso, sus personajes criollos también pertenecen, por un lado, al grupo de los señores, patrones o jefes políticos y, por el otro, al grupo de la gente común, al pueblo numeroso pero nunca masificado ni mucho menos anónimo. Sin embargo, si el cronista o narrador demuestra los límites precisos entre los grupos humanos, no existe entre ellos oposición y aun lucha sino, por el contrario, una relación de gran cordialidad y hasta de mutuo afecto. Cualquiera sea el origen de estos criollos, ellos descubren y sienten cuando aquel que está a su lado es un auténtico miembro de su raza. De allí que amos y señores de *La Punta de Maquijata* man-

tengan, a lo largo de tres generaciones, un entrañable afecto y una recíproca lealtad. De allí que la población de Santiago vea y sienta como suyo al gobernador Ibarra y que el “saladino” sufra hasta lo increíble por la miserable condición en que viven las gentes de su provincia.

Esta solidaridad y aun este profundo afecto que une a los personajes de diferentes clases sociales se justifica porque –más allá de toda distinción– todos estos personajes entienden el mundo y se mueven en él de la misma manera. No hay allí siervos ni señores, amos o servidores, sino que son todos criollos y santiagueños acuñados en un mismo modelo. En todos ellos pueden encontrarse similares reacciones, comportamientos semejantes, que nos permiten descubrir claramente la forma como Di Lullo caracteriza en sus textos a quienes más altamente representan a los seres humanos.

El criollo de Di Lullo reacciona con actitudes decorosas. Sus sentimientos están expresados con austeridad y aun con pudor. Numerosos ejemplos de sus páginas dan prueba de esta expresión contenida de los afectos, los que, muchas veces, esconden la verdadera dimensión de sus sentimientos. Por ello, por ejemplo, en *Los despojos*, al separarse Francisco de sus hermanos conjetura sugestivamente el narrador:

Hacia frío. Sería por eso que le lagrimeaban los ojos? (D. I)

justificando el narrador las contenidas lágrimas del personaje. O es el caso de la mujer de don Cruz, quien se entera, solo muchos años después, del amor de su esposo. O de Casiano, quien repite que en la vida solo le importa el alcohol y mantiene en secreto que

...ayudaba a la hermana, abandonada y con tres hijitos... (D. 47).

Del mismo Francisco provendrá otra imagen contenida cuando al recibir en el monte la noticia de la muerte de su madre

...nada dijo. Bajó la cabeza y se fue... (D.66).

O de la Muñi, quien, cuando don Cruz le propone vivir con él, se alejó

...con una recóndita alegría... (D. 85).

Una alegría profunda pero que no se atreve a mostrar y, mucho menos, a celebrar con euforia.

Si esta expresión decorosa de sus sentimientos es una característica de los criollos en la narrativa de Di Lullo, no lo es menos la resignación con que aceptan las circunstancias –frecuentemente adversas– de su destino. En el mundo narrativo de Di Lullo, los criollos inocentes y pacíficos son repetidamente agredidos por personajes mezquinos e inescrupulosos, o por la marcha de un universo ciego que los ataca impunemente. Frente a esta agresión que el criollo no merece o que por su inocencia no espera, el personaje reacciona mansamente, con aceptación o soportando en silencio la dureza de su destino. O es capaz del mayor sacrificio o auto sacrificio en silencio y como tributo a los seres que ama. De allí que cuando a don Cruz la parva de carbón, sobre la que su hijo se había subido para ver si continuaba el fuego encendido, lo devora, dice el narrador que

...hizo tapar la parva pa' que no se pierda el carbón... (D. 36)

y no dijo nada. O que Delfin, destrozado en su lucha cotidiana contra los árboles, sienta –cuando explota el temible vómito de sangre que arrebató a los hacheros– que

...una tristeza como bruma le entró en el alma... (D. 54)

y permanece en un decoroso silencio aunque sabe que va a morir y que no volverá a ver a su hijito a quien, con su autosacri-

ficio, pensaba librar de similar destino en los montes. Pero esta resignación con que aceptan la dureza de su destino no significa cobardía y pasividad. Se trata de seres mansos y de expresiones austeras pero que, llegado el momento, aun en medio de su miseria, habrán de estallar frente a su enemigo más odiado: la injusticia. Por eso es que Juan Felipe Ibarra recuerda de sus paisanos

...con qué alegría se lanzaban, todos rotos, chupados, amarillos, secos de hambre y de sufrimientos, cuando yo les decía que eran los enemigos. Tenían un alma grande, inocente, abierta y generosa... (S. 240).

Por eso, los santiagueños del obraje reaccionan con violencia cuando se enteran de la traición que el “Turco” les había preparado. Incendian el bosque y uno de ellos –apodado simbólicamente “Sachayoj”– como ofrenda para sus compañeros, para que ellos queden libres e inocentes después de la venganza, secciona la garganta del traidor y se lanza en medio del incendio del bosque que lo devora.<sup>20</sup>

Como figura paradigmática de las virtudes del criollo, Di Lullo recreó la imagen de un personaje histórico por el que sentía inocultable admiración: el gobernador Juan Felipe Ibarra. Inclusive, a lo largo de las páginas de su libro, cuando el narrador

---

20 El “Sachayoj” era un espíritu dañino que atacaba a quienes agredían el bosque. En su *Diccionario folklórico argentino* (Plus Ultra, 1981), Félix Coluccio lo describe como “Sachayoj Zupay” y lo define como “...mito de la selva saladina. Según cuentan los lugareños, se trata de un espíritu que cruza los campos en vertiginosa carrera...”. Por su parte, Ángel L. López (*El desierto saladino*, Librería Perlado, 1950, p. 33) señala que podía ser beneficioso para alguna gente a pesar de ser un “...espíritu maligno, dueño de los montes y los campos...”. En la novela, el personaje apodado “Sachayoj” actúa con sentido negativo contra los enemigos del bosque –el caso del “Turco”– y favorece, en cambio, a los criollos.

alude al personaje del caudillo, lo nombra generalmente como “don Felipe” o “don Juan Felipe”.<sup>21</sup>

El Ibarra de Di Lullo es un personaje de gran vida interior. Creyente profundo y enamorado de su tierra y terriblemente preocupado por la vida y el bienestar de sus santiagueños. El devenir histórico lo lanza hacia la asunción de un poder que no desea. Sus protestas y su desinterés por el mundo chocan con la imposición de sus comprovincianos que ven en él a la figura elegida para guiarlos. El personaje de Ibarra representa al hombre de carne y hueso que desprecia a los gobiernos que arreglan los problemas por decreto (S. 12), aunque luego –durante su gestión– debe pasar la mayor parte del tiempo escribiendo

...cartas y cartas. Y en todas había que parar golpes, o escabullir el bulto... (S. 173).

Aunque ansía retirarse a las tareas del campo o formar un hogar y ver crecer a sus hijos, el destino de su provincia lo priva del goce de la familia y lo empuja –a él que es hombre de paz– a todos los campos de batalla de dentro y fuera de los límites de su tierra. De notable sensibilidad, y aun de fragilidad interior, Di Lullo nos propone la imagen dramática de este personaje que

...se creía fuerte y era arrastrado por la corriente como una débil brizna de paja (S. 80).

Tal vez en esta fragilidad se fundía la imagen angustiada de un Ibarra dominado por el amor, con las zozobras, penas y alegrías de un adolescente. El hombre poderoso nunca dejará de ser el

---

21 La admiración que sentía Di Lullo por la figura del gobernador santiagueño ya aparece señalada en la dedicatoria de su libro. Allí dice: “A la memoria del Brigadier General don Juan Felipe Ibarra, el saladino, caudillo invicto de la Federación”.

niño enamorado. Y su condición de guía de su pueblo, entrará en permanente conflicto con sus sentimientos personales. El destino de Santiago del Estero y su amor por Ventura Saravia recorren caminos diferentes.

Eran dos amores grandes los suyos y entre ellos naufragaba su alma sin remedio (S. 26)

comenta el narrador. Y a través de esa óptica interpretará aquel extraño episodio histórico de Ventura Saravia alejándose de Ibarra al día siguiente de su boda con él y permaneciendo separada hasta los últimos días de la vida del caudillo. Un episodio singular de la historia santiagueña que convocará la recreación y la explicación –entre otros– de Bernardo Canal Feijóo, Horacio Germinal Rava y Clementina Rosa Quenel, y que Di Lullo también interpreta a su manera: la imposibilidad de Ibarra de ser al mismo tiempo esclavo de dos señores diferentes, la devoción a su mujer y la devoción a su provincia. En esta actitud eminentemente trágica del protagonista que, luego de la fractura, debe elegir uno de los caminos mientras que una de sus partes queda muerta en el otro, es donde puede descubrirse una de las imágenes más sentidas del criollo que nos propone Di Lullo. La imagen del héroe ejemplar que asciende hacia su perfección luego de su purgación por medio del sacrificio de lo que ama.<sup>22</sup>

---

22 Sobre el tema del misterioso episodio del matrimonio de Ventura Saravia y la inmediata separación de los esposos, Bernardo Canal Feijóo y Horacio Germinal Rava compusieron sendos poemas. El de Canal aparece en *La rama ciega* y el de Rava en *Romance sin romance y otros poemas* (Ed. Vertical, 1940). En cambio, Clementina Rosa Quenel compuso una pieza teatral que, aunque fuera varias veces representada, aún permanece inédita. La pieza lleva varios títulos en las diferentes copias: *El retablo de la gobernadora*, *Las bodas de Ventura Saravia*, *El romance de Juan Felipe*, etc. (Nota de la Editorial: Esta obra de Clementina Rosa Quenel fue editada con el título *Una boda para Ventura Saravia* por esta Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santiago del Estero en 2017, con prólogo del Dr. José Andrés Rivas).

## Unidad de valores

Esta unidad esencial que nos muestran los libros de Di Lullo y aquella nítida división que nos proponen entre dos tipos de personajes, descubre la íntima continuidad de su mundo narrativo. Algo similar descubriremos en su concepción del universo y en la escala de valores que lo rige.

El mundo de estos libros de Di Lullo es un mundo regido por una perfecta organización jerárquica. Cada personaje, cada cosa, cada lugar, tiene su puesto asignado por Dios y, mientras permanezca allí, nada entorpecerá la suave marcha del universo. Muy distinto será en cambio el destino de esa marcha cuando, por ambición o ignorancia, quiera destrozarse aquel mundo de valores perfectamente establecido. Por ese motivo, las familias colonizadoras de *La Punta de Maquijata* podrán iniciar en paz la conquista del territorio, ya que este pertenecía a sus mayores y porque su intención era brindar bienestar a sus habitantes. En cambio, los extranjeros que arremeten contra los bosques en *Los despojos* causarán increíble pesar y alcanzarán su propia muerte por haber usurpado un territorio que no les pertenecía ni mucho menos habían heredado.

Del mismo modo, los personajes que aceptan con la resignación antes señalada el destino que les ha sido asignado, alcanzarán –como individuos o como grupo humano– la felicidad final o algo que se acerque a la felicidad. De allí que los peones de *Los despojos* conseguirán librarse finalmente de las cadenas del obraje o los mansos servidores de *La Punta de Maquijata* heredarán, de generación en generación, parte de la tierra y toda la amistad de sus señores.

Si la destrucción de este orden de jerarquías conduce a la infelicidad, su restablecimiento, por el contrario, conducirá a la paz o a una forma de vida parecida a la paz. Por ello es que el sacrificio de Delfín, quien se destroza en el obraje para salvar a su hijo de ese destino, se cumple felizmente. Y Francisco, su

amigo, regresará con el loro que Delfín había prometido para su “Huanchalito” y se quedará a vivir con su viuda para recomponer el grupo familiar deshecho por la muerte del esforzado criollo.

Otros valores rigen nítidamente el mundo de estos libros. Uno de ellos es la exaltación de la vida íntima y profunda frente a la vana exterioridad. Si sus personajes mayores se manifestaban con decoro y aun con pudor, también, en todos los casos, rechazaban aquello que los alejaba de la vida, conforme con las reglas de la naturaleza. De allí que Ibarra desprecie manifiestamente el ropaje elegante y los modelos afectados de Tezanos Pintos, o el “viajero” de la última etapa de *La Punta de Maquijata* se rebelde con acidez ante el espectáculo de frivolidad y desarraigo de los jóvenes santiagueños que regresan de Buenos Aires. Por ello, en las páginas finales de la segunda etapa, advertía el cronista que

...volver al viejo carril, que es encarrilarse, puede quitar al hombre moderno su animalidad... (M. II. 42).

La nítida división en el mundo de los valores presenta una serie de claroscuros que aparecen reiteradamente en el texto. Como en el caso de criollos y extranjeros, también aquí pueden señalarse dos grupos que pertenecen a dos mundos diferentes y que representan lo positivo y lo negativo, el bien y el mal, respectivamente.

Positivo es el camino y la vida en el campo frente a la ciudad y su vida en ella. Positivo es Santiago del Estero, y aun del interior del país, frente a Buenos Aires. Positivos, los provincianos frente a los porteños. Positivas son las tradiciones, las costumbres, la herencia, frente a la vida moderna, la improvisación, la novedad. Positivas son la fe, las creencias y la religión católica frente al escepticismo y la indiferencia. Positivos, lo español y lo indígena y su fusión frente al extranjero y al invasor no hispánico.

En todos los casos, esta oposición proviene esencialmente de dos esferas del ser humano que serían origen de estos mundos

diferentes. Por un lado, el espíritu y los valores del espíritu que son la cuna de lo bueno y perfecto de los hombres; por el otro, la inteligencia y la razón que los malos personajes suelen utilizar en perjuicio de los otros. Por ello es que en la primera etapa de *La Punta de Maquijata*, el viejo criollo, don Nicandro, que posee la alta sabiduría de la vida, expresa a quienes quieren construir una escuela que

...al que escribe no se lo entiende y qué va a sacar el que lee. Yo sólo entiendo el cielo y a las plantas y animales... Qué van a poner escuelas... Hagan más bien una capilla... (M. I. 31).

Más allá de las características parciales de cada uno de estos textos y aun más allá de esta unidad esencial que hemos descrito en la ubicación espacial, en la tipología de sus personajes y en el mundo de los valores, hay en las crónicas y narraciones de Orestes Di Lullo una idea definida sobre el sentido de la literatura. Para Di Lullo, la narración y la recreación literaria de un pasado o de una vida humana deben estar sostenidas por una idea del mundo y de la historia de contenido preciso. Literatura comprometida, sin duda, pero literatura dentro de un compromiso que supera la simple adhesión a un sistema de ideas o la toma de posición a favor de ellas. Su literatura posee una evidente intención moral y le propone claramente al lector un modelo para seguir y aun para imitar. Más allá de un mero compromiso con ciertas ideas, la literatura de Di Lullo apunta a la ejemplaridad, a que el lector no solo comparta estas ideas, sino a que aspire a encarnarse en ellas para lograr su perfección.

## El narrador

Debajo de la unidad esencial de estos textos, subyace bajo las diferencias formales que podemos encontrar en ellos, la presencia de un narrador particular que concibe el mundo de sus libros de una manera peculiar. Detengámonos en algunos aspectos de su tarea como narrador, biógrafo y cronista.

Sus libros presentan con claridad el transcurso del tiempo. La acción proviene de un pasado y va hacia un futuro y se detiene en fechas históricas, meses, estaciones, fiestas populares o religiosas que nos indican precisamente el momento en que vivimos. El paso del tiempo, como la vida humana, tiene su proceso de ascenso, esplendor e inevitable caída. Esto lo conocen las generaciones de *La Punta de Maquijata* o el personaje central de *El saladino Ibarra*. Los esforzados criollos de *Los despojos*, en cambio, verán cómo el transcurso de las semanas y los días significan para ellos un incremento de las penas en aquel infierno y un ejercicio cotidiano de desesperación. Sin embargo, el estallido final los librarán de aquella cadena. El final del tiempo para ellos estará marcado, no por la inevitable decadencia como en los otros libros, sino por el renacer de la esperanza.

Di Lullo maneja con soltura a sus personajes. Consigue que ellos hablen naturalmente y les impone psicologías creíbles. También las situaciones por las que atraviesan son aceptadas por el lector sin dificultad. Aunque sus temas están ubicados en una precisa realidad geográfica e histórica, no peca nuestro autor de un chato o descarnado realismo. Este afán de ejemplaridad al que hicimos referencia, le impone al mundo de sus crónicas o relatos cierta elevación sobre la tierra, cierto vuelo. Sus personajes –aun los que, como los hacheros de *Los despojos*, están urgidos por necesidades materiales básicas– se mueven en un mundo de creencias y sentimientos que trascienden el simple naturalismo. Pero este mismo vuelo es el que conduce a los pasajes de mayor debilidad y a la caída de la tensión dramática de sus textos.

La búsqueda del hombre-símbolo que puede servir como modelo arranca en esos momentos al personaje –que vive en un concreto escenario material y padece necesidades concretas– de su condición de personaje que representa al hombre de carne y hueso. Esta es la mayor flaqueza que se descubre en las primeras etapas de su crónica de Maquijata, ya que los fundadores de las familias y de las nuevas localidades viven y se conducen como habitantes de un mundo parecido al Edén. En cambio, el personaje ejemplarizador de Ibarra está poseído por numerosas angustias y temores. Y es de estas propias debilidades, que debe esforzarse en superar, de donde Di Lullo, con buen tino, plasma a un personaje que alcanza su propia humanidad.

Aun cuando *El saladino Ibarra* y *La Punta de Maquijata* no hayan sido concebidos como novelas, hay en ellos fragmentos eminentemente narrativos que nos muestran a un conocedor del género y a un hábil cultivador de él. Además del manejo de las psicologías y de las situaciones creíbles a las que hicimos alusión, Di Lullo narrador sabe manejar los elementos de tensión y misterio, y mantener el interés del relato. Las historias suelen comenzar *in media res*, dentro de una atmósfera de ambigüedad como en *La Punta de Maquijata* o *Los despojos*, o mostrando la íntima tensión del personaje como en *El saladino Ibarra*. La entrada de los otros personajes en el relato suele llegar acompañada también de una atmósfera. El pasado llega a través de recuerdos o doloridas memorias. O por medio de *flashbacks* que interrumpen la marcha lineal de la historia. En *La Punta de Maquijata*, la línea narrativa de la primera y segunda etapa cambia abruptamente en la tercera. En *El saladino Ibarra* llega a jugar con diferentes perspectivas sobre un mismo momento del relato.

Aunque, con mucho menor presencia que en los otros dos libros de elementos que no sean estrictamente narrativos, en *Los despojos* aparecen también páginas en las que el autor propone sus tesis e ideas, o reproduce fragmentos de su notable ensayo *El bosque sin leyenda*. Di Lullo pertenece a ese grupo de novelistas que considera a la novela como un género abierto y permeable

en el que pueden incorporarse materiales de otra procedencia. El compromiso antes señalado y su afán de ejemplaridad, empujan hacia otras zonas en las que quiere dejar bien en claro cual es su mensaje. De allí que en *Los despojos* aparezcan elementos ensayísticos y que en los otros libros haya largos fragmentos –y aun capítulos– de textos eminentemente históricos. Para Di Lullo, la novela es un género que se aproxima a la crónica y que, por lo tanto, puede incorporar elementos que estrictamente no le pertenecen y que conforman libremente un género híbrido.

Más allá de los diferentes modos en que organiza sus textos y de la contaminación de sus pasajes narrativos con otros géneros, hay en estos libros de Di Lullo, como en casi todos los otros, un manejo cuidadoso del idioma y de la pureza expresiva. Así como nuestro autor quiere dejar bien en claro sus ideas, también en todas sus páginas, Di Lullo escribe para ser comprendido. En ellas rechaza la ambivalencia y la oscuridad. Su expresión es directa y predominantemente sustantiva. Los adjetivos que allí aparecen son simples y comunes y no deforman el sentido de los nombres que acompañan. Cuando aparecen imágenes y metáforas, ellas son tan evidentes y directas que el lector no tiene duda alguna de lo que significan. La prosa de Di Lullo es fresca y espontánea. Se lee como si el autor la hubiera compuesto al correr de la pluma, sin pretendidos rebuscamientos o frases para engañar al lector. Estas son breves y cortantes y los acontecimientos del relato se suceden normalmente. Es frecuente que concluya numerosos capítulos con una escueta oración nominativa y tajante que narra un hecho aislado que rompe la linealidad del relato. Con esta frase salta fuera de la continuidad del tiempo, el lugar o la acción del relato, pero suele anticipar un hecho que tendrá consecuencias en los capítulos posteriores. El lector siente que los hechos se desarrollan en el ámbito santiagueño y que sus personajes provienen de allí. Sin embargo, Di Lullo no recurre a fáciles localismos o a un costumbrismo colorido. Su expresión es austera, directa. Los ambientes y personajes están pintados con pocos trazos eminentemente sustantivos. Su estilo recuerda

frecuentemente al de Azorín. A esa prosa de luz meridiana y amplios espacios donde los personajes y las cosas se distinguen con claridad. Y en esta evocación del clásico contemporáneo español, se descubre también la evidente identificación espiritual de Di Lullo con la mejor tradición de pureza, despojamiento y ascetismo castellanos.

## Conclusiones

La nómina de libros inéditos de Orestes Di Lullo nos descubren, entre otros, tres textos en los que el autor ejerció el género narrativo. Uno de ellos inclusive sería la única novela compuesta por el autor de *El folklore de Santiago del Estero*. Los otros dos, una crónica y una biografía novelada. Los tres textos conservan una unidad esencial en sus lugares, temas y personajes. La unidad de lugar se realiza en el ámbito de la provincia de Santiago del Estero, y sus fronteras señalan también fronteras de índole espiritual o moral. Sus personajes se dividen entre criollos y santiagueños frente a los que no lo son, y también allí se establecen las fronteras antes señaladas. Y en sus temas hay una vigencia de la vida, la historia de su provincia y la organización de un mundo gobernado por definidos valores morales. En todos los casos, Di Lullo nos propone una cosmovisión con jerarquías perfectamente establecidas, con creencias firmes y con premios y castigos bien definidos.

Aun sin perder el interés narrativo, sus libros son vehículos para la transmisión de las ideas del autor y para proponernos un mensaje, una clara visión acerca del hombre y de la historia. Su literatura desea no solo informar y convencer, sino también establecer modelos y, como fin supremo, llegar a la ejemplaridad. Como en el caso de sus ideas y creencias, Di Lullo cultiva la cuidadosa expresión formal y el manejo de una prosa sustantiva, directa y austera.

Más allá de todas estas características quedan, como un valioso tesoro sepultado, una serie de sus textos inéditos. Estos textos cubren más de una tercera parte de la producción de uno de los más altos intelectuales de su provincia y de las provincias del Noroeste, y de una figura ponderable en las letras y ciencias de su patria. La postergación a que está condenado el interior, y allí la provincia que él tanto amó, se confirma en esta situación increíble que humilla el orgullo de los hombres cultos de la región. Los vastos libros que Orestes Di Lullo compuso con indudable pasión, aún están a la espera de la luz. Mientras permanecen en la oscuridad, estas breves noticias que brindamos en nuestro modesto resumen, tal vez no sean totalmente inútiles.

## EL ETERNO CASTIGO EN UNA OBRA DE EMILIO CHRISTENSEN

Hacia el año 1927 un joven abogado santiagueño compuso lo que debía constituir

el guion básico de un drama lírico argentino, es decir, de una ópera argentina.

Con estas palabras, Emilio Christensen evocaría largos años después –en 1980– el origen de aquellas páginas que no habrían surgido de una inspiración inexplicable y personal, sino que provenían de una fuente exterior. Todo había surgido de una conversación que el autor mantuviera con el destacado compositor Manuel Gómez Carrillo. En aquel diálogo, el cultor de la música había invitado al cultor de las letras a coparticipar en un concurso para la composición de lo que sería una “ópera argentina”. La jerarquía de aquella invitación y “el entusiasmo de mi juventud” –recordaría tantos años después Emilio Christensen– lo estimularon de tal modo que concluyó su trabajo en menos de un mes. El primitivo guion –de acuerdo con lo convenido por ambos autores– debió constar de

una gran introducción sinfónica que resumiera el espíritu de la obra: el ambiente primitivo del monte santiagueño con su sugerencia de misterio y de extrañas leyendas; sus habitantes rústicos, sufridos y capaces de desatar grandes pasiones, pero en el fondo llenos de ternura.

Todo ello se desarrollaría sobre un fondo musical en forma

de cantos de lejanos trozos de música nativa que llegaría en intervalos como surgiendo del corazón del bosque.

El concurso finalmente no se realizó y la obra quedó –como tantas otras– formando parte de aquel vasto repertorio de esfuerzos frustrados que componen la biblioteca del olvido.

Poco más de un par de décadas después, la obra tuvo una segunda oportunidad –esta vez de buen final– y fue representada como pieza teatral. Para ello su autor debió efectuar algunas modificaciones con las que adaptó su obra a su nuevo y definitivo género. Christensen se preocupó de que, más allá de los cambios necesarios, la pieza mantuviera su lirismo original. Le agregó un Prólogo que debía reemplazar aquella “gran sinfonía” que habría servido de introducción musical en la composición de Gómez Carrillo. Un cambio sustancial fue el del desenlace del argumento. Ello le permitió brindar a la última escena el tono dramático que finalmente adquirió. Christensen concluye su “Aclaración preliminar” sugiriéndole a su lector que no deben llamarle la atención las diferencias existentes entre

el tono poético que preanuncia las esencias de la obra, con la rusticidad del ambiente y de los personajes, cuya habla ha sido calcada de lo folklórico y lo popular argentino. De esta manera se explica la aparente dicotomía existente: en el Prólogo interviene la fantasía del poeta y en el desarrollo de la obra la realidad del drama, de sus protagonistas y del medio en que se desarrolla la obra.

Como sucede con tantas otras declaraciones previas de autores de nuestras letras, aquí también Christensen quiere dejar a salvo un concepto sobre la jerarquía literaria que le atribuye a la materia regional. Sin dejar de reconocer –ni de ejercer– su simpatía por el ambiente, los personajes y las creencias de aquel mundo, el autor reconoce la existencia de otro –conformado por esen-

cias poéticas– que se le diferencia o que, al menos, no parece pertenecerle. Las palabras de Christensen, sin embargo, no irían más allá de las de una simple *captatio benevolentiae* y, a pesar de sus advertencias sobre “la rusticidad” de “lo folklórico y lo popular argentino”, su pieza alcanzaría en diversos momentos aquel tono poético que él circunscribiría a los versos de su Prólogo. Una poesía que no estaría ausente de aquellos personajes y aquellos escenarios, de aquella serie de preanuncios dramáticos y de aquella entonación trágica que configurarían *La flor del aire*.

### Las obras, la obra

Como casi todos los componentes de La Brasa, Emilio Christensen fue un hombre que abordó diferentes disciplinas. Si alguna virtud singular, de entre las muchas que caracterizaron aquel movimiento, quisiera rescatarse, esta tal vez sería la de aquella variedad de intereses que dicho movimiento abarcó. Es verdad que por aquella época en otras regiones habían surgido otros grupos o cenáculos que también dejarían memoria (era el espíritu de la época); pero en todos los casos estos se habrían reunido alrededor de una disciplina compartida, de los mismos intereses por una rama del arte, de la música o de la literatura. La Brasa, en cambio, se definió paradójicamente por su indefinición. Por su capacidad para aceptar y aprovechar todos los frutos del espíritu aunque ellos tuvieran diverso origen. Mucho tiempo después, teóricos de diversa índole propondrían al novedoso concepto de la interdisciplinariedad.

Christensen, como señalamos, participó de este espíritu. Sin embargo es muy difícil, imposible, separar su nombre de la creación teatral. Contemplada con objetividad esta situación es curiosa: su producción solo abarca cinco obras de las cuales casi todas permanecen inéditas y no todas fueron representadas.

A ello debe sumarse un largo y sustancioso artículo sobre el teatro de Santiago del Estero, uno de los trabajos más serios –quizá el más importante– de los que se hayan emprendido hasta el momento sobre el tema. De cualquier modo, su producción, como puede deducirse, no es cuantitativamente considerable ni presenta una marcada continuidad. Sin embargo, el nombre de Christensen sigue asociado al campo de la creación teatral.<sup>23</sup>

Sobre un ambiente similar al de *La flor del aire*, Christensen escribió *La voz que oímos siendo niños*, una pieza que destaca el peso del pasado. *El hada Veriluna*, en cambio, se desarrolla sobre un ambiente urbano y gira alrededor de las relaciones de un matrimonio. *Te juzgarán las grandes voces de la historia* es una pieza híbrida que remeda la realización de un gran juicio contra la violencia al que asisten convocadas figuras de gran influencia para la vida de la humanidad. Largos parlamentos con disquisiciones político-religiosas son los que otorgan esa característica de hibridez a la pieza. La última creación de Christensen fue una obra breve que se desarrolla durante un viaje. Se titula *Una noche en el tren Estrella del Norte* y gira sobre la exaltación de un enfermo de guerra ante la impotencia de su ocasional compañero de cuarto. También como dato distintivo puede señalarse la aparición de un personaje de origen nórdico –fácilmente explicable por el origen de los antepasados del autor– tan infrecuente en la literatura santiagueña.<sup>24</sup>

Este sucinto resumen no puede brindarnos una idea aproximada de la importancia de cada obra. Ni tampoco explicarnos la ubicación que alcanzara Christensen en la creación teatral de la provincia. Sin embargo, aunque fuera más detallado, no alcanzaría a disimular el peso de una evidencia: si su nombre habrá

---

23 El artículo de Christensen se llama “Historia del teatro en Santiago del Estero” y fue publicado en el Número del Cincuentenario de *El Liberal*. Santiago del Estero, 3 de noviembre de 1948, pp. 123-129.

24 “Una noche en el tren Estrella del Norte” fue publicada en *Cuadernos de Cultura*, a. VIII (12). Santiago del Estero, mayo 1977.

de sobrevivir por alguna de sus piezas, esta sería la más antigua, aquella a la que le destinó menos de un mes de sus entusiasmos juveniles: *La flor del aire*.

El tema que nos propone esta pieza no es para nada original, sino que pertenece a una tan antigua como dilatada tradición. Christensen ubicó su historia en una zona indefinida del bosque santiagueño y la puso a cargo de personajes característicos de aquella región. La época en que ella transcurre no puede ser lejana de aquellos años en que fue escrita. Una reseña de sus páginas nos ayudará a comprenderla mejor.

Como el propio Christensen lo confesara, él agregó un Prólogo en su reelaboración de 1948. Este estaba destinado a reemplazar a “la gran sinfonía” que servía de introducción musical. El Prólogo sería recitado por una Musa tradicional representada con

la vestimenta clásica y la corona de hiedra en las manos.

El texto del Prólogo –compuesto por una larga tirada de versos alejandrinos– se inicia con la descripción del bosque santiagueño representado en la escenografía:

Aquí el tiempo ha parado la marcha de las eras...

dice el primero de una serie de versos con que describe una selva mitológica erigida fuera del devenir del tiempo. En aquel escenario “la muerte y el dolor” acechan a cada paso “como dos serpientes negras” que unen la tragedia y la violencia. Sobre ese paisaje “de enigma y de silencio” se vuelca el destino de hombres espigados y de rostro moreno. Ellos conocen el secreto de aquella selva y pueden desentrañar el enigma de sus misterios. También ellos deambulan por un mundo que parece haber sido abandonado por el paso del tiempo. Luego de una pausa, la Musa inicia una breve transición con la que termina el Prólogo:

Una noche lejana en medio de esta selva, donde viven los hombres taciturnos y recios, una sombra errabunda, que bajó de una estrella por una escala rústica, me relató este cuento...

Como vemos, el drama sucederá sobre un escenario que está fuera del tiempo y, como confiesa por boca de la Musa el propio autor, tendrá la consistencia de un cuento. A estas dos características deberemos regresar cuando abordemos el sentido de estas páginas.

El drama de *La flor del aire* se desarrolla en el obraje de don Ambrosio, un criollo de apariencia y entonación recias con las que disimula su sensibilidad. Con él vive Ascensión, una muchacha huérfana que recibe el apodo de La Flor del Aire y que fuera recogida “recién nacidita” a los pies de un quebracho. Santos, hijo de don Lucas (un viejo empleado del obraje), está enamorado de Ascensión con un amor que es correspondido. Don Ambrosio se opone a ese amor y condena al destierro del departamento a Santos hasta que La Flor del Aire se haya casado con Lucindo. Antes de partir a su destierro, Santos le reitera a don Ambrosio una sentencia de don Lucas:

–No suele ser bueno dominar hombres ni enfrenar pasiones.

Durante el segundo acto se desarrollan los preparativos para la boda mientras que los peones comentan la aparición de un “jinete emponchao” que deambula por aquellos parajes. El clímax de este acto se alcanza durante el diálogo final entre don Ambrosio y don Lucas. Ante las protestas de este por el castigo que le ha impuesto a su hijo por estar enamorado –“el saber querer no es un crimen”– don Ambrosio confiesa la causa de su decisión: La Flor del Aire no es huérfana sino hija suya y de la madre de Santos y esposa de don Lucas, por lo cual los jóvenes son medio hermanos. En la conmoción que le produce a don Lucas el conocimiento de la verdad reconoce que él había abandonado a su esposa durante tres años por irse “tras una mala mujer”.

“El amor de los hombres maduros es siempre irreflexivo” medita el viejo y, a su vez, justifica plenamente que su mujer abandonada hubiera buscado el afecto de otro hombre. El acto se cierra con el abrazo emocionado de los dos viejos. La obra concluye con escenas del casamiento de Lucindo y La Flor del Aire. Allí los peones anuncian que el “jinete emponchao” está por los alrededores. Don Ambrosio que no cree en leyendas de ánimas en pena,

...en la vida no hay más que realidades... Las almas, ¡en el otro mundo...!,

organiza una partida tras su busca. En ese lapso, Santos –quien era el “jinete emponchao”– aprovecha para acercarse a La Flor del Aire e invitarla a que huya con él. Durante la fuga se desbarranca el caballo y la joven muere. Santos regresa cargando el cuerpo inerte de la joven y con sus palabras –pronunciadas ante el estupor de todos– concluye la obra:

–¡Ahora no es de nadie! Ahora es para todos y para siempre “La Flor del Aire”...!

## El mundo de la región

El drama que ensombrece el obraje de don Ambrosio pudo haber sucedido en cualquier parte. Su tema no es triste privilegio de ninguna región sino que está al acecho en cualquier lugar y en cualquier época. Sin embargo, Christensen se encargó de desarrollarlo en un marco particular, lo enriqueció con motivaciones precisas de esa zona y eligió sus agentes a los habitantes de aquella región y a su mundo de relaciones y creencias. Con todos ellos lo condujo a su triste desenlace. Cuáles son las característi-

cas de ese mundo y cómo juegan sus partes para el desarrollo de ese drama es lo que abordaremos en este punto.

Christensen propone como escenario “un pequeño obraje criollo en plena selva”. Esta imprecisión, en lugar de quitarle elementos para el desarrollo del drama, lo enriquece. No debemos olvidar que el primer personaje que aparecerá sobre el escenario no es ninguno de los criollos o criollas del establecimiento, sino la clásica Musa que recitará los versos del Prólogo. Y que aquel Prólogo se inicia con el alejandrino

Aquí el tiempo ha parado la marcha de las eras...

Los versos que siguen confirmarán aquel detenimiento del tiempo. La Musa cuenta la permanencia de las *salamancas*, los aquejarres, el vagar de los duendes, las almas en pena. Todo lo que nos muestra aquel escenario –aves, fieras, árboles, flores, lluvias, tierras sedientas– permanecen como “en los primeros ciclos”, como en “la edad primera”. Nada ha cambiado desde sus orígenes y todo sigue, y seguirá sucediendo, como si el tiempo se hubiera detenido. Luego incorpora a los personajes que habitan aquella región

...tallados en la piedra invisible del tiempo a golpes dolorosos, con buriles de acero...

Por primera vez, podemos sospechar que el eje de la historia continúa girando, pero la imagen que de ellos nos da nos demuestra que el devenir es tan imperceptible y lento que es casi como si no transcurriera. Los personajes repiten sus tareas en las siestas de fuego; recorren senderos conocidos; evocan los mismos recuerdos; sueñan con los mismos sueños. Ellos también viven en “los ciclos primeros” y sus cantos y creencias se pierden

...en la niebla sin memoria del tiempo.

De este material de primitivismo y atemporalidad, reiteraciones y ritos, está compuesta la sustancia de aquella región. Del mundo sobre el que se desencadenará el drama de *La flor del aire*.

El desarrollo de la pieza muestra diversos ejemplos de esa sustancia. Cuando el personaje Santos recurre a la estratagema de disfrazarse del “jinete emponchao” lo hace sabiendo el efecto que dicho disfraz producirá sobre aquellos personajes. El lector o espectador de la obra descubre de inmediato de quien se trata y hasta puede causarle extrañeza que don Ambrosio, quien sabe que

en la vida no hay más que realidades...

no descubra de inmediato quién es. Pero Christensen aprovecha esta oposición entre las actitudes del lector y de los personajes para recalcar los matices de misterio de aquel mundo y el repertorio de supersticiones que gobiernan a aquellas gentes. Sin esa creencia, el desenlace del drama no hubiera podido provocarse ya que el autor tenía que resolver el modo en que la pareja de enamorados pudiera reencontrarse y huir juntos. Para ello tenía que lograr que los otros personajes se alejaran momentáneamente, y la partida que se organiza en busca del misterioso jinete –para confirmar si don Ambrosio o los peones tenían razón– era un recurso efectivo.

Otro elemento que le proponía la vida de la región, y que Christensen aprovechó con inteligencia, era el de las costumbres y conductas de la gente de aquel lugar. Su pieza es abundante en ejemplos de ese tipo y ellos sirven como marco humano para la obra. Algunos de ellos sirven para mantener aquella atmósfera a la que antes hicimos referencia. La creencia en “santos” que curan las enfermedades y gualichos de los criollos, y que viven a su costa (acto I); la soledad que rodea la vida en el obraje y la de los peones cuando se internan en el monte (actos I y II); la miseria en que viven aquellas gentes y que crea tajantes divisiones.

La plata mueve todo amigo; dende la rueda 'e los carros hasta el querer de las mujeres... (acto II);

la música que forma parte del espíritu de aquellas gentes, que los puebla sin que ellos lo sepan y que los mueve inexplicablemente

No sé porqué, pero cuando oigo una vidala, siento como si en su música vinieran encerraos de muy lejos, yo no sé de ande –de la tierra, del monte o de la vida misma– esos ecos de dolor y de ausencia que a uno se le meten en el alma sin saberlo y sin quererlo (acto III);

la sempiterna maldición del alcohol (actos I y II), etc.

Christensen recurre a ellos para favorecer el desarrollo de su drama. Uno de ellos, en apariencia poco relevante, es el caso del personaje Sofanor, un peón borracho que aparece durante el tercer acto. Este pintoresco personaje actúa como involuntario testigo y comentarista de lo que está sucediendo y le permite al autor resolver la escena del casamiento sin que ella transcurra delante de los ojos del espectador. Esta solución es un recurso más significativo de lo que parece. En un análisis simple, este recurso serviría para evitar el abigarrado movimiento de personajes y de situaciones que implica una fiesta de casamiento. Pero una mirada más profunda nos indica que ese no fue el motivo por el que Christensen no desarrollara ante los ojos del lector la escena del casamiento. Lo hizo de ese modo, en cambio, porque consideraba que era prescindible y que el escenario debía quedar libre para el encuentro final de los enamorados y para el trágico regreso con el cuerpo inerte de La Flor del Aire. En este sentido, la presencia del alegre borrachín Sofanor, quien aprovechaba para embriagarse durante una fiesta y le servía al mismo tiempo como involuntario testigo e informante, le era no solo útil sino también imprescindible.

El tema de la soledad que rodea la vida de aquellos seres fue otro motivo que Christensen aprovechó para su drama. Al mismo tiempo, lo enriqueció con otras carencias como la desesperanzada pobreza y el mundo de prejuicios que rodeaba la vida de aquellos lugares. Todos estos motivos se habían conjurado para que don Ambrosio y la abandonada mujer de don Lucas unieran transitoriamente sus destinos y dieran vida a La Flor del Aire. El propio obrajero, al confesarse ante el atónito don Lucas tantos años después, describe aquellas circunstancias:

–En ese momento yo me arrimé a la vida de esa mujer afligida y desesperada de miseria y de soledá... / ... / Yo le ofrecí un cariño honrao y puro pero que, desgraciadamente, no podíamos santificarlo ante Dios y los hombres... / ... / La llevé al “Puesto Viejo”, cerquita de aquí, a esconder nuestra unión. Me hizo feliz durante casi un año. Yo construí su vida de casada y ella transformó la mía de soltero... (acto II).

Luego, al regresar su marido, la mujer había abandonado a don Ambrosio y retornado con aquel. La relación con la hijita nacida de los últimos amores se agrió de tal modo que se convirtió “casi en odio”. La mujer desapareció y abandonó a la pequeña al pie de un quebracho, donde unos peones la habían encontrado casualmente. Don Ambrosio levantó allí el rancho que servía como escenario de la obra

–Pa’ poder vivir venerando el árbol que fue cuna ’e mi hijita... (acto II).

El abandono junto a ese árbol, o en cualquier otra parte, es otro componente de aquel triste repertorio de limitaciones y carencias que Christensen emplea en su obra. Sin embargo, la condición de “huacha” de La Flor del Aire tiene en la pieza teatral sentidos contradictorios. Por un lado, el aspecto despectivo que conlleva

la triste condición de ser hijo de nadie, sobre todo en el caso de la muchacha que había sido hallada casualmente al pie de un árbol. Es el propio don Lucas –antes de saber la terrible verdad– quien señala con despecho aquella condición al relacionarla con el exilio momentáneo a que había sido condenado su hijo. En las palabras con que el viejo se dirige a don Ambrosio, no late tanto el dolor por la transitoria expulsión cuanto el rencor por el desprecio que un hijo de su sangre ha merecido. Existe una escala de valores dentro de aquel grupo social y don Lucas quiere hacerla valer en su queja:

–Vea que m'hijo es merecedor del cariño de cualquier mujer de aquí, del pago, sin mengua pa' naides y menos pa' la Ascensión, que no sabe siquiera quiénes la echaron a rodar por el mundo / ... / Ella no es quien pa' despreciar a naides... (acto II).

La exaltación de su hijo va acompañada por una degradación de la muchacha. Y esta no se basa en motivos económicos sino en el desconocimiento de su origen.

La orfandad de La Flor del Aire tiene sin embargo un aspecto positivo. Mientras que don Lucas y los peones creen que el matrimonio con Lucindo se realizará por intereses económicos

–Don Lucindo tiene plata hasta pa' tapar los ricuerdos y ahugar las penas... (acto II),

el motivo por el que don Ambrosio acepta al pretendiente es, como ya se ha visto, de otro tipo. Y a su vez tanto el padre como el futuro marido de la muchacha gustan de ella por la calidad humana que ella posee. Por su capacidad para haber trascendido la desfavorable situación de su nacimiento. Esto se convierte en una virtud apreciable en aquel mundo de hombres bien intencionados pero rudos y primitivos. Don Ambrosio lo destaca a comienzos del segundo acto:

-La moza es buena a más no poder. Créamelo: a veces me parece extraño que así haya podido criarse en medio de este monte donde hasta los hombres tenemos espinas. Por eso aquí en el obraje la llamamos La Flor del Aire. ¿No se ha fijado usted en esa florcita blanca y airosa que de noche a la mañana aparece pegada a la cáscara arrugada de los quebrachos?

La sola confrontación de los textos que degradan o exaltan la figura de huérfana de *La flor del aire* nos permite diferenciar claramente a los grupos sociales representantes en esta obra. Y a las opuestas cosmovisiones que las rigen. El malentendido que se establece entre ambos -y la condición trágica de que ambos grupos tengan razón- es bien aprovechada por Christensen para desencadenar la situación dramática.

Otro elemento de aquellas vidas al que Christensen también recurre es al de los permanentes éxodos a que se ven obligados muchos pobladores. La necesidad de trasladarse hacia otros lugares para conseguir algún trabajo temporal, que les permita regresar con algún dinero para subsistir, también forma parte de la economía de este drama. Aunque en este caso, la motivación que habría empujado a don Lucas momentáneamente lejos de su hogar no es del todo clara. Si él pertenecía al obraje de don Ambrosio -un patrón generoso como ya señalamos- no era muy justificable su alejamiento hacia otros rumbos. Pero el autor aprovechó de igual modo aquella situación, la hizo compatible con la psicología de aquel personaje que se había alejado ya antes tras "una mala mujer", y la utilizó como excusa para explicar una ignorancia que sería en gran parte origen de la tragedia: como don Lucas había estado ausente durante la agonía y muerte de su mujer no había podido oír la posible confesión de esta sobre su maternidad de La Flor del Aire.

-Tal vez me lo hubiera dicho antes de morir, pero ni siquiera pude recoger sus últimas palabras... Yo estuve lejos...

Ud. sabe que los que vivimos en estos montes somos parias errantes. Vamos donde hay trabajo... nunca podemos tener un hogar... (acto II),

dice don Lucas. Y si en sus palabras está una justificación por su ausencia de aquel lugar en aquel momento, está también la aceptación de un destino que, como en el caso de tantos otros, también era irreversible.

Christensen también aprovechó otros elementos que le brindaba aquella forma de vida, pero los ya citados son los más relevantes. Lo valioso de esta utilización es el hecho de que, sin dejar de usarlos para los fines dramáticos que se proponía, le permitieron reflejar un costado de aquel mundo regional al que él también pertenecía. Sus personajes están pintados con simpatía y sus acciones, aun las que desencadenarían el drama, están descritas comprensivamente. No son ellos ni sus actos sino la vida “en estos montes” el origen de la tragedia. Las figuras dramáticas deambulan naturalmente sin saber que con sus actos están preparando el desenlace que ninguno habría deseado. Ellas representan fielmente una forma de vida que es, al mismo tiempo, cotidiana y dramáticamente trascendente. Y entre todas configuran el friso de aquel mundo regional que Christensen reflejó con autenticidad y al que, a pesar de que aún conservaba la pureza de la “edad primera”, ya lo acechaban como a los otros mundos,

la muerte y el dolor, como dos sierpes negras.

### Acerca de la posibilidad de un género

Las posiciones que mueven a los personajes de esta pieza son auténticas y de indudable justicia y pureza. Cada uno de estos personajes está asistido por la razón y sus aspiraciones son vale-

deras. Estas, a su vez, son opuestas. El planteo es suficiente y ya ha nacido la situación dramática. El conflicto que desembocará en una tragedia.

Los personajes de *La flor del aire* son moralmente correctos. Lo que ellos hacen y a lo que ellos aspiran no trasgrede las reglas de lo normal ni, en apariencia, puede trastocar la marcha de las cosas. Aun la división entre sometidos y poderosos nos mostraba que estos no eran arbitrarios ni, mucho menos, insensibles a la problemática de los otros.

-El alcohol los hace mañeros. Pero en el fondo son buenos (acto I)

exclama el obrajero don Ambrosio, quien comprende y aprecia a los peones de su establecimiento. Y estos a su vez acuden a él con respeto pero sin temor. Aun su decisión de expulsar a Santos surge por motivos perfectamente comprensibles y cuando ya ha comprobado que las advertencias no tenían efecto. Además, la expulsión definitiva pronto se vuelve temporaria y su límite es el del matrimonio de la medio hermana. ¿Por qué, sin embargo, estos personajes inocentes y candorosos darán origen a la desgracia? ¿Por qué estos seres rústicos, sumisos y de transparentes sentimientos serán la fuente de tanto dolor? Tal vez para comprenderlos deberíamos empezar por retomar a los versos del Prólogo.

En la "Aclaración preliminar" de 1980, Christensen recordaría que una de las modificaciones que había impuesto a su obra, al transformarla de argumento para ópera en pieza teatral, había sido la incorporación del Prólogo, el que estaría a cargo de La Musa que llevaría

...la vestimenta clásica y la corona de hiedra, y en las manos, además de careta, el cayado agreste.

La Musa, que aparece cuando ya la escenografía de la obra está presentada, tiene a su cargo el recitado del Prólogo compuesto por una larga tirada de versos alejandrinos. El tema de ellos –como ya señalamos– gira alrededor de la presentación de aquel escenario sobre el que se desarrollará la obra como un ámbito que está fuera del tiempo, poblado de antiguos mitos y que aún permanece como “en la edad primera”. La larga tirada se interrumpe y, luego de una breve transición, La Musa concluye con solo cuatro versos en cuyos últimos dos nos dice que “una noche lejana /

una sombra errabunda, que bajó de una estrella por una escala rústica, me relató este cuento...

Christensen confesó que la incorporación de aquel Prólogo apuntaba a transformar el antiguo argumento operístico en “pieza dramática”. Esta modificación le impuso a la obra características peculiares que no pueden dejarse de lado. En primer término, la incorporación en sí del Prólogo. Sin él, la obra hubiera sucedido *directamente*. Se hubiera desarrollado ante los ojos del espectador como una pieza teatral común, cuyo mundo transcurre entre la primera y última movida del telón. Sin embargo, Christensen confiesa que había considerado que

debían incorporarse otros elementos,

uno de los cuales sería el Prólogo. Esta incorporación, por otra parte, está en relación directa con los últimos versos que recita La Musa. En ellos nos señala la condición de cuento –que le había contado “una sombra errabunda”– que tendrían los tres actos de la pieza. Y este “cuento”, recién a partir del recitado de La Musa, comenzará a desarrollarse. Ambos elementos –Prólogo y carácter de cuento contado por otro– establecerían una distancia entre el espectador y la pieza. El Prólogo *mediatizaría* esta relación;

la condición de cuento la *literaturizaría*. En ambos casos se habría intentado deshacer la aparente configuración del drama tradicional. La *realidad* de la ilusión teatral quedaría fragmentada y la (convencional) relación de *in-mediatez* que se establece entre el espectador y el espectáculo habría quedado destruida.

No menos significativa sería la presencia de La Musa. Christensen pudo haber elegido otro personaje para recitar aquel Prólogo. O, en caso de elegir a uno que representaría el mundo de las artes, pudo haberlo adaptado al marco regional en que desarrollaría su pieza. Sin embargo, destacó claramente que se trataba de aquella figura la que, para que no quedaran dudas, llevaría inclusive la “vestimenta clásica y la corona de hiedra”. Esta elección no pudo ser caprichosa ni mucho menos inocente, ya que párrafos después se vería obligado a justificar las diferencias existentes entre el “tono poético” de aquel Prólogo y la “rusticidad del ambiente y de los personajes”. Era evidente que el autor había elegido especialmente a aquel personaje y le había asignado ese significativo papel introductorio que quebraría la configuración tradicional de la obra. Sin embargo, la presencia de La Musa no aspiraba solamente a fragmentar el “realismo” del drama rural tradicional sino a colocarlo en una nueva dimensión. En este sentido, la utilización de un personaje clásico respondía a una intuición muy clara de su autor.

El mismo sentido tendría también la descripción de aquel mundo como un ámbito que se encontraba fuera del tiempo y que repetía los mismos ritos de “la edad primera”. A través de las palabras de La Musa, el autor quiso quitarle transitoria historicidad al conflicto de su pieza teatral y ubicarlo en un ámbito cercano al del mito. La condición de *cuento* contado por una “sombra” recalca aun etimológicamente la calidad mitológica y mitologizante de esa pieza.

Regresemos ahora a las preguntas anteriores sobre la causa de que aquellos seres inocentes, candorosos, rústicos y sumisos dieran origen a tanto dolor. Y también al problema de que, siendo todos moralmente inocentes, fueran, sin embargo, castigados

con tanto rigor. Los elementos de aquel Prólogo tardíamente incorporado tal vez podrían –como antes lo señaláramos– proporcionarnos la explicación e introducirnos en un territorio literario diferente del previsto. Con ellos, Christensen elaboró un marco que colocaba los hechos fuera del tiempo, que rompía la *realidad* del drama convencional, que le brindaba consistencia mitológica a su argumento y que, con una evidente vuelta de tuerca, estaba a cargo de La Musa del mundo clásico. Demasiados elementos para tan breve espacio hacen más que sospechosa su intención. De allí que no pueda menos que presumirse que el autor quiso brindarle a su obra –tal cual lo señala a continuación de su título– la conformación de una *tragedia rural*. Tragedia que, tal como lo señala en uno de los versos de aquel Prólogo, podía formar parte de la vida de aquel mundo.

A primera vista, aquella denominación pudo referirse al desenlace fatal con que se cierra la pieza. Y con la identificación vulgar de la muerte violenta del personaje principal de la obra con un género que es aún más riguroso que el drama. Sin embargo, de acuerdo con los elementos de aquel Prólogo, las intenciones de Christensen debieron trascender aquella tradicional denominación. Y él se habría propuesto adscribir su obra a la alta herencia de la tragedia clásica. Concebida desde esta perspectiva, la problemática de *La flor del aire* adquiere una configuración distinta. Y la respuesta a aquellas preguntas tendría así un sentido coherente. Una respuesta que forme parte de aquel mundo de relaciones ignoradas, de culpas desconocidas y de castigos secretos que conformaron uno de los momentos más altos de la historia del teatro.

Dibujadas inocentemente sobre este augusto marco, las sencillas escenas de esta pieza bien podrían confundirnos. También sus simples personajes, cuyo modesto destino no trascendería la vida de aquellos montes. Ni habría de producirnos más dolor que pena la ignorancia que ellos pudieran tener de su origen. Ni brindarnos más que compasión la voz que tiene su ignorante melancolía:

Dicen que nací  
del amor de nadie,  
así como nace  
*la flor del aire.*

### El antiguo pecado

Si lo que sucede en *La flor del aire* es una tragedia, las motivaciones y destinos de sus personajes deben ser vistos a través de las leyes de ese género. Sería tan ingenuo como desmesurado querer asemejar esta pieza de Christensen con alguno de los vastos monumentos heredados de la tragedia ática. No solo los mundos que ellas reflejan es lo que pone entre ambas enormes distancias sino, especialmente, la sustancia que poseen sus figuras dramáticas. Si no existieran las otras “diferencias” –lugar, época, lengua, tradiciones, cosmovisión– sería suficiente esa sencilla confrontación entre los miembros de las altas casas helénicas con los rústicos campesinos del obraje santiaguense para aventar cualquier arriesgada interpretación. Esto es demasiado evidente y el propio Christensen, al sumarle el calificativo “rural”, delimitó –limitó– muy claramente sus alcances. La interpretación que aquí nos proponemos es mucho menos ambiciosa. Se trata, simplemente, de querer precisar cuáles fueron los elementos de aquel augusto género que Christensen empleó para la configuración del conflicto de esta pieza.

Como en la tragedia clásica, el mundo de *La flor del aire* lucha vanamente en busca de su equilibrio. Pequeños detalles nos demuestran cómo sus figuras dramáticas se esfuerzan por no alterar el orden de las cosas. En el mismo comienzo de la pieza, don Ambrosio ya demuestra algunos ejemplos de esta lucha. El primero de ellos, durante el diálogo que mantiene con Jacinta acerca de la deuda que ella y su indolente esposo tienen con el

“santo” Matías que habría “curado” a su hijito. A pesar de su disconformidad

(-sólo en medio de estos montes pueden ocurrir estas cosas todavía),

don Ambrosio termina por ceder y abona de su peculio la deuda que ellos tienen con el “santo”. Algo similar ocurre con Sofanor, a quien le brinda una nueva oportunidad a pesar de su embriaguez. Lo notable de esta actitud es que don Ambrosio poseía además la condición de comisario, motivo por el cual podía imponer fácilmente los castigos con la seguridad de que ellos se cumplirían. Ejemplos similares se descubren en los gestos menores de otros personajes.

Sin embargo, pronto descubriremos que la resignada aceptación del orden establecido no es tal. Las motivaciones para no hacerlo son de diversa índole y los personajes, por un camino o por otro, comenzarán a transitar hacia la destrucción de aquel equilibrio. En el caso de los jóvenes es el amor primerizo que los impulsa. Santos se mueve hacia La Flor del Aire porque el canto de ella

me acaricia el alma y me arrastra a tu lao como una fuerza extraña... (acto I).

Ella a su vez siente que la presencia de él le hace “dar vuelta la cabeza” como si estuviera embriagada. En ambos casos, es esa fuerza primera e imprescindible la que los mueve y, en ningún momento, ella les ha preguntado si podía poseerlos o no.

El hombre nunca tiene la culpa de que el potrillo que es el corazón de toda mujer empiece a retozar... (acto I),

medita el viejo don Lucas, que mucho conoce de galopes desbocados. Hasta aquí, la inocencia de esos seres está más allá de

cualquier pecado. Sin embargo, pronto aquel dulce retozar los llevará hacia las praderas prohibidas. Ambos luchan –o creen luchar– contra aquel viaje pero la pasión, que es el nombre que pronto adquiere el amor, los empujará hacia allí finalmente. La Flor del Aire se queja con suavidad:

–¡Pero, tata (*suplicante*) Si es nuestro destino para qué impedirlo... (acto I).

Santos, en cambio, avanzará aún mucho más en el territorio prohibido:

–Don Ambrosio se ha equivocado de medio a medio si cré que así nomás se puede quitar el cariño de una mujer a un hombre apasionao... (acto I).

Esta definición que él mismo se asigna –“hombre apasionao”– ya es signo de las futuras desventuras. Ya está en germen el conflicto que luego desencadenará la tragedia y que arrastrará a todos con tanto dolor.

Don Ambrosio, por su parte, no estará tampoco ajeno del error de la desmesura. Es verdad que sus razones son valederas; pero para las fuerzas ciegas que impulsarán todo, aquello no importa. El propio don Lucas le advierte por aquel error en el acto inicial:

–Así será, señor. Pero suelen decir que es malo eso de enfrenar pasiones;

y sobre las postrimerías de la obra, cuando ya se ha desatado toda la furia, repite similares palabras:

–¡Ya le decía, don Ambrosio, que no suele ser bueno dominar hombres ni enfrenar pasiones.

Lo notable de esta advertencia es que don Ambrosio es acusado porque, en apariencia, quiere correr en auxilio del destruido equilibrio del universo. Su afán de “enfrenar pasiones” –las censurables pasiones– está destinado a restablecer la antigua armonía. Pero, paradójicamente, su tarea que pudo ser ejemplar se tiñe también de aquel impulso irracional. Él también queda poseído de los mismos ímpetus y su desborde para “enfrenar pasiones” se convierte, a su vez, en otra pasión.

El torbellino que agita todo y que todo lo envolverá no se detiene en aquellos personajes. Hay otro de ellos que, inesperadamente, se presenta como primer motor de aquellas desventuras. Se trata del sometido don Lucas, quien tiene la apariencia del hombre de la sensatez y la razón. Sin embargo, la evocación del pasado que hace ante don Ambrosio lo presenta como desbordante y poseído como los otros. Y aún más. El mismo lo confesaría en toda su dimensión:

–Yo me alejé de ella / su mujer / sin motivo, llevado por una mala aventura. Dicen que el amor de los hombres maduros es siempre irreflexivo. Así fue... Yo me cegué y sin acordarme de ella y de mi hijo, anduve tres años a la buena de Dios por un mundo que no era el mío, tras una mala mujer, hasta que el desengaño me empujó otra vez a mi pago... (acto II).

Los elementos que presenta este breve fragmento son aún más evidentes que los de los otros personajes. Hay un impulso poderoso y en apariencia “sin motivos” que lo movió: fue “llevado por una mala aventura”. La aventura –¿o la ventura?– que lo llevó tiene, como en el caso de los jóvenes, el aspecto de un amor irreflexivo. Él también se cegó y se olvidó de los otros, pero en su caso el acto de esta pasión no sería impetuoso pero puro como los jóvenes, sino que se iría detrás de “una mala mujer”. El lapso fue aún mayor: tres años. Otra fuerza también imprevisible –el desengaño– lo movería como lo había hecho el “irreflexivo” amor y la “empujó”, aunque esta vez de regreso,

a su pago. Su primer castigo, que él creía que sería el único, había sido el de andar

a la buena de Dios por un mundo que no era el mío.

Él no sabía, no podía saber, que aquellas condiciones –andar a la deriva y por un mundo que no le pertenecía– eran, al fin de cuentas, las mismas que poseían a todo ser apasionado. O aún más precisamente: él no sabía que, aún antes de aquellos tres años, desde el momento en que se había apasionado, él ya andaba a “la buena de Dios” y por un mundo que no “era el mío”. El castigo verdadero, sin embargo, llegaría mucho después, cuando ya él se había arrepentido y cuando aquellos furores habían quedado herrumbrados por el olvido. El universo aún permanecería agitado y sus consecuencias habrían de padecerlas otros seres queridos. La armonía destruida buscaba nuevamente su cauce y en su secreta búsqueda arrastraría a todos hacia su irrefrenable torbellino.

Tampoco el último de los personajes, el que ni siquiera aparece y tiene la consistencia de un recuerdo, estaría libre de aquellas desmesuras. Dolores, la Dolores, la olvidada y abandonada mujer de don Lucas, también formaría parte de aquella galería. Ella, cuyo único pecado había sido el de quedar abandonada, también participaría de aquel ciclo de culpas y castigos. En el recuerdo que le da vida, la Dolores era una

...mujer afligida y desesperada de miseria y soledá... Apenas podía criar el hijo que él le dejó...

A esa desesperación llegó don Ambrosio, quien le ofreció “mi apoyo y mi amor”. La Dolores no pudo “resistirse”. De aquella unión nacería la que después sería La Flor del Aire. La Dolores cruzó la frontera prohibida en dos momentos diferentes. El primero de ellos, cuando fue incapaz de superar su desespera-

ción compuesta “de miseria y de soledá”. La desesperación, como cualquiera de las pasiones, siempre conduce por el camino equivocado. El segundo momento fue aquel del abandono de su hijita. En apariencia este es mucho más censurable que el anterior. Sin embargo, para la economía de la tragedia, esta será solo la consecuencia, el fruto prohibido que trata de esconderse o destruirse luego de la ruptura del equilibrio exacto.

Contemplados en su conjunto, los personajes de la pieza teatral son empujados unos hacia otros y, muñecos sin libertad, son llevados hacia los cauces de la desgracia. Son las fuerzas ajenas a ellos, la marcha de las cosas, lo que los arrastra y los empuja hacia su propia destrucción. Contemplados individualmente, sin embargo, cada uno de ellos también trabaja minuciosamente en busca de su pesar. Cada uno de ellos labra su propia imagen sobre la imagen final que tendrá la tragedia. Desde un punto de vista moral, casi todos son inocentes. Los jóvenes actúan por amor; don Ambrosio, por necesidad; la Dolores, por desesperación. Solo quedaría don Lucas, cuya aventura había sido realizada “sin motivos”. Pero estaba la excusa de la fuerza de un “amor irreflexivo” que lo había lanzado “a la buena de Dios” por un mundo que no le pertenecía.

Pero desde el punto de vista de las leyes de la tragedia, todos y cada uno de ellos han traspasado los límites permitidos y deben ser castigados por su desmesura. Aun la propia Flor del Aire cierra su intervención en la pieza teatral con palabras que denuncian su propio desborde. Cuando debe optar entre la orden del padre y la incitación a la huida hecha por Santos, opta por la aventura que este le propone y se vuelve de espaldas a los límites del matrimonio que la sociedad le impone.

Sea todo por el cariño que te tengo,

exclama el desdichado personaje. Y por ese “cariño” destruirá el orden que tan difícilmente se había establecido. Ella también,

como los otros, no pudo, no quiso o no supo, erigirse contra esas fuerzas y mantener el equilibrio. Como La Flor del Aire, también los otros personajes actuaron sin intención de causar el mal, pero se guiaron por sus sentimientos que ellos consideraban que debían obedecer. No gobernó sus acciones el actuar como debían o como no debían, sino, sencillamente, como sentían. Y esa guía, para aquel género literario, suele ser una mala consejera. Allí sus leyes no son las mismas que las de la vida común. Y por eso es que aquellos personajes si para las leyes de la moral no son culpables, para las leyes de la tragedia sí lo son.

El pecado de *hybris* alcanza a los personajes centrales de la pieza de Christensen y todos deberán pagar por su desdichada transgresión. Como en los altos ejemplos de la tragedia clásica, el desborde cometido desencadenará una serie de castigos que lo cubrirá todo y que habrá de arrastrar a todos a la perdición. Nadie quedará ajeno a aquel minucioso reparto de dolor y las palabras de Santos, con que se cierra la obra mientras él sostiene el cuerpo inerte de su amada, describen simbólicamente el alcance de aquel destino:

–¡Ahora no es de nadie! ¡Ahora es pa’ todos y pa’ siempre La Flor del Aire!...

En esta situación de ser “pa’ todos y pa’ siempre” queda manifiesta la condición irreversible de aquel destino y el alcance de un castigo que abarcará la vida de todos los personajes.

Sin embargo, si nos detenemos en el pecado de *hybris* que daría origen a la tragedia, dejaríamos de lado un perfil demasiado significativo de esta pieza. Ya hemos visto que todos los personajes eran culpables de su desborde a pesar de que los mismos nacieran de lo más profundo de sus sentimientos. Y que algunos de ellos, como en el caso de don Lucas, tendría su propio purgatorio aún antes del desenlace fatal. Pero, finalmente, la tragedia no se detendría en esos detalles y les tendría deparado un futuro

semejante que sería “pa’ todos y pa’ siempre». Sin embargo, contemplados en el origen de aquella *hybris*, descubriríamos que no existían esas semejanzas y que los personajes se dividían en dos grupos que avanzaban sobre sus límites de modo diferente. Ya vimos cómo, a comienzos y al final de esta pieza, el personaje de don Lucas reiteraba aquella advertencia sobre los excesos de don Ambrosio.

no suele ser bueno dominar hombres ni enfrenar pasiones...

meditaba el viejo, y en sus palabras indicaba de qué lado estaba el que mandaba y de qué lado los que obedecían.

Desde la perspectiva de esta división, la actitud de los personajes es diferente. Santos, don Lucas, La Flor del Aire y aun la propia Dolores –es decir, los que obedecían– saltaron sobre la barrera de prohibiciones que alguien les había impuesto. Esa barrera no era tácita sino expresa y provenía de las leyes de la sociedad o de las órdenes de don Ambrosio. En el caso de este, en cambio, no hay ningún salto sobre el orden establecido. Él no puede desobedecer las órdenes porque él es, casualmente, el que las imparte. Si don Lucas considera que no conviene “dominar hombres ni enfrenar pasiones”, don Lucas se equivoca porque estas tareas son propias de la jerarquía de don Ambrosio. Él no transgrede ninguna ley cuando impone su propia ley. Por el contrario, la cumple. Ser arbitrario “en medio de estos montes” era el modo como se manifestaba su destino. Y mal podría haberlo desobedecido. No sería casual, en este sentido, que la obra se abra con las escenas que muestran la bondad del obrajero. En una debe atender las deudas con el “Santo”; en la otra, las faltas por la embriaguez de un peón. En ambos casos, resuelve los problemas según su criterio, pero lo hace generosamente y tratando de proteger y ayudar a esa pobre gente.

...en el fondo son buenos (acto I)

exclama don Ambrosio, quien comparte las debilidades de los criollos que trabajan para él. Solo después de esta comprobación de la bondad del obrajero, el autor presentará el problema que dará origen a la tragedia. Pero aun allí –en el diálogo entre don Ambrosio y don Lucas– el primero de ellos se muestra mesurado aunque firme. Solo más tarde, cuando descubre que la pareja había burlado su prohibición de reunirse, impone con toda fuerza su mandato. No hay, pues, según la pintura que hace Christensen, un desborde en la actitud de don Ambrosio. Este se vio empujado por razones que trascendían las suyas y, por otra parte, hubiera cometido un grave error si no hubiera impuesto la ley porque ese era el destino que le había sido deparado.

Si hay un desborde del personaje de don Ambrosio, este debe buscarse en otra parte y tendría su origen en un momento de su pasado. Había sido aquel de su relación con la Dolores que él mismo luego describió. Cuando la mujer había quedado abandonada en la miseria y la “soledá”, don Ambrosio se había acercado a ella para ofrecerle “mi apoyo y mi amor”. En aquel ofrecimiento, estaba en germen el pecado posterior:

–Yo le ofrecí un cariño honrao y puro pero que, desgraciadamente, no podíamos santificarlo ante Dios y los hombres... / ... / La llevé al “Puesto Viejo”, cerquita de aquí, a esconder nuestra unión (acto II).

La relación era honrada y pura, pero había sido concebida y realizada fuera de la ley establecida. Al no “santificarlo ante Dios y los hombres” la pareja cometería transgresión. En la acción de esconderla se consumó aquel trágico error. Aquí estuvo la desmesura de don Ambrosio y no en el rigor con que dominó a los hombres y “enfrenó” su pasión. Esta actitud rigurosa, por otra parte, fue consecuencia de aquel acto anterior. Este seguía vigente como en el primer momento y ya había desencadenado las fuerzas que luego llevarían a la tragedia. Si un pecado podía

imputársele a don Ambrosio era el de creer que, con sus propias fuerzas, hubiera podido torcer la marcha de aquel destino. Era tal vez otra forma de *hybris*, pero en este caso, esta *hybris* estaría conformada tanto por el pecado de soberbia como por el de ingenuidad.

Comparados con la dimensión trágica que poseen sus figuras dramáticas parecería que el verdadero pecado de desmesura lo hubiera cometido el autor. Sería demasiado castigo para personajes tan rústicos y humildes un destino similar al que imponía para sus altos personajes la alta tragedia. En este caso, aquellas figuras míticas y heroicas tenían un castigo trágico acorde con su culpa trágica. Para los personajes de Christensen, encerrados en los límites de su pequeño mundo, las nociones de culpa y de castigo, del Bien y del Mal, estaban reducidas a unos pocos conceptos heredados de la costumbre y pocas veces reflejados en aquella áspera realidad. Su propia *hybris* no trasciende finalmente los límites de una ingenua desobediencia nacida en la condena de su ignorancia. No podrían entender qué significaba el orden del universo quienes vivían en un mundo de miserias, de éxodos, de arbitrariedad, de abandonos, y en el que la pasión era la guía que impulsaba sus actos. Podrían ser acusados de pecados y desobediencias. De culpa trágica, jamás.

Y, sin embargo, la tragedia se produce. La cadena de dolor se desata sobre aquellos pobres seres. La desgracia se ha instaurado para todos y para siempre. Un pecado muy profundo debió producir aquellos castigos que alcanzan a tantos personajes humildes, apasionados pero inocentes. En algún lado se habrá fracturado el necesario equilibrio del universo. La pieza teatral es demasiado transparente como para que no descubramos el lugar de aquella fractura. El propio don Ambrosio lo relata en su confesión en que descubre el origen de La Flor del Aire. Al revelar quien había sido la madre de la muchacha, la medio hermandad entre los enamorados queda confirmada. Con buen tino Christensen no nombra esta situación en ningún momento, pero nadie queda ignorante de ella. Tal vez esta sugestión fuera un rasgo de su estilo. Pero lo

más probable es que esa efusión se explique porque aquel era un pecado de aquellos que no podrían nombrarse.

Planteado desde esta perspectiva, el origen de la tragedia estaría en aquel oscuro pasado. El mismo surgió de una *hybris*, pero sus propios actores no son capaces de medir su alcance.

cometimos, Dios nos debe haber perdonado ya... (acto II).

Exclama don Ambrosio, quien no conoce, no puede conocer, las leyes de la tragedia. Para esta nueva perspectiva, la división entre sus figuras dramáticas debe volver a replantearse. Ya no se trata de una separación entre sometidos y poderosos, sino entre quienes conocen y quienes ignoran. Los personajes maduros –don Ambrosio, don Lucas– son aquellos que están al tanto de aquella situación y por ello tratarán de impedirla. Aun la propia Dolores, al abandonar a la niña, intentaba, sin saberlo, separar a los hermanos. Estos, en cambio, pertenecen al grupo de los que ignoran y creerán que las razones contra el amor son de otro tipo. Aquí ya está planteado de nuevo el dilema trágico: ambas partes luchan por lo que creen que les pertenece; ambas partes son bienintencionadas e inocentes.

Desde esta perspectiva, la función de don Ambrosio adquiere nuevo significado y no aparecen como gratuitos sus diversos roles: ser el padre de La Flor del Aire, ser el dueño de la verdad y ser el hombre poderoso destinado a guardar el orden de las cosas. Sus pecados de desborde también adquieren nueva dimensión y si un castigo merece no es por “dominar hombres y enfrentar pasiones”, sino, por el contrario, por actuar con demasiada medida y consideración. Sabía que confesar la verdad podía causar dolor, pero con aquella confesión pudo haberse ahorrado dolores mayores. Su pecado no fue el de defender arbitrariamente la verdad, sino el de callarla. Toda la pieza está conformada alrededor de este tipo de relaciones sobrias y contenidas entre los personajes. A pesar del rústico ámbito hay una gran consideración y respeto

por los demás. Hay un modo delicado de descubrir y presentar la verdad. Por eso Santos, en la culminación de la tragedia, sigue ignorando la causa de la desgracia y sigue confundiendo el motivo de la prohibición.

La condena del incesto tiene una tan larga como compleja tradición. Cada cultura ha elaborado a su modo los rituales que lo rodean y las formas, muchas veces elusivas o simbólicas de nombrarlo. En el ámbito en que se desarrolla esta obra, una creencia muy arraigada –la del alma mala– describe de distinto modo y de diverso grado sus características y su pena. Inclusive la leyenda de la hermana perversa convertida en kakuy y condenada a cantar desde lo alto, también reflejaría aquel pecado. La realidad, mucho más áspera, proponía el problema originado en las formas de vida y de relación de los grupos humanos. La orfandad, la promiscuidad, el alcoholismo, la ignorancia, los éxodos eran campo propicio para uniones voluntarias o involuntarias de este tipo. Las consecuencias, en la mayor parte de los casos, lamentables.<sup>25</sup>

El pecado que originaría el desorden del universo de *La flor del aire* debería buscarse en ese problema. Basta considerar que la desgracia no se enseñoorea sobre el obraje de don Ambrosio hasta que los enamorados huyen juntos. Es decir, cuando se consuma simbólicamente su unión. El desenlace –antes o después de la unión real– pertenece al terreno de la anécdota. Como en el caso del *alma mula* aquí también el castigo consiste en una forma de metamorfosis. Las palabras finales de Santos lo anuncian ambi-

---

25 Canal Feijóo estudia el tema del incesto en relación con el mito del Kakuy en *Burla, credo, culpa en la creación anónima* (Buenos Aires, Ed. Nova, 1951). Aparece como reedición en *La leyenda anónima argentina* (Buenos Aires, Paidós, 1969) en el capítulo La leyenda catártica (cap. V, pp. 81-98). Por su parte, Ricardo Rojas se refiere a ella en el capítulo La mul'ánima de *El país de la selva* (Buenos Aires, Ed. Kraft, 1946. Es una reedición facsimilar de la edición de Garnier, París, 1907). La cita de esta obra pertenece a la *Bibliografía de Ricardo Rojas* de Nélica Salvador (*Revista de la Universidad de Buenos Aires*, V época, a. III, N.º 3).

guamente al expresar que la infortunada joven será “pa’ siempre La Flor del Aire...!”. Un cambio mucho más agradable que el que suele ser destinado como castigo para el *alma mula*, pero cambio al fin. Su condición será el de la pérdida de la primitiva identidad para asumir otra nueva y definitiva. Y esa condición es también simbólica porque, ya a través del incesto, los seres habían adquirido otra condición.

Concebidas dentro del marco general de la cultura y de la marcha del universo, bien poco podían conmoverlos la *hybris* de aquellos pobres personajes. ¿Qué significarían para ellos las desmesuras de un puñado de campesinos? En cambio, el antiguo pecado de la unión prohibida sí podía atentar contra la marcha de la Naturaleza. Esta se desarrollaba y se expandía por la unión de los diferentes sexos. Así también lo hacía el universo por medio de la síntesis de fuerzas opuestas. En este sentido, la ruptura de la ley significaba no solo ruptura del equilibrio, sino la alteración de los ritmos normales con que se producía la evolución. La desmesura de aquellas pobres gentes habría podido atentar contra su propio destino y arrastrarlos a todos en la tragedia. Pero el antiguo pecado que subyace más allá de la circunstancial ignorancia de algunos personajes atenta contra fuerzas superiores que están más allá de los destinos individuales. No es su lamentable pasión ni las frustraciones que acechan a los enamorados lo que importa para la marcha del universo. Es la destrucción del rito obligatorio por medio del cual ese universo permanece, lo que reamente importa. La *hybris* castigaría a un montón de paisanos. El incesto, en cambio, destruiría la organización del mundo rural, el ritmo de las cosechas, la perpetuación de los animales, la armonía de los bosques. La historia no es la historia de la casa –del rancho– de un obrajero perdido en medio del monte santiagueño. La historia es la otra Historia, la que se mide por ciclos interminables, que se desarrolla más allá de las fronteras de la geografía, que se cuenta por el paso de los siglos o la suma de las generaciones. Para ella, las accidentadas pasiones de un bosque lejano poco a nada significan. En cambio tiembla y se estremece

cuando alguien atenta contra sus propias leyes. Entonces, todo deberá ser fatalmente destruido e indiferentemente arrasado. Y nada importarán los destinos individuales ni las ilusorias diferencias que establecen los seres humanos. El futuro despreciable que a ellos les aguarda está elaborado para el olvido. Aunque a veces le conceda la gracia de que un dramaturgo lo recoja, o de que una copla melancólica sobreviva como memoria de lo que fue un dolor sin destino:

Dicen que nací  
del amor de nadie,  
así como nace  
*la flor del aire.*

## UNA LARGA MEMORIA DE DOLOR: LA POESÍA DE CRISTÓFORO JUÁREZ

Por innumerables caminos se ha querido explicar el amor que siente el hombre por el lugar de su nacimiento, por el paisaje y las cosas entre las que pasó su infancia. Y, generalmente, nos brindan distintas visiones sobre el origen de ese extraño amor. Estos caminos de modo diferente se entrecruzan, se enfrentan o divergen. Todos ellos, en cambio, coinciden en la misma evidencia: la de la presencia de un sentimiento tan fuerte como la vida misma, tan intenso como el amor o el dolor, tan perdurable como la memoria. “La patria es la infancia” decía Marcel Proust, y él era un hombre que mucho sabía de aquella larga memoria. Después él, como tantos del mundo de las letras, se encargaría de recordarla. Crecer y permanecer en aquella patria, en aquella tierra de los padres, o donde se creció junto a los padres, es una aspiración innata, algo que sienten los hombres como parte de su propio ser. Separarse de ella es una forma de pecado o de derrota. Las religiones hablan de una pérdida del Paraíso original. El psicoanálisis, de una separación del seno materno. Otras disciplinas la llaman, más crudamente, desarraigo o éxodo. El quichua reúne en una bella palabra las dos partes que componen aquel largo amor: *llájtay*; que significa mi tierra, la tierra que me pertenece. Tierra mía. Ninguna palabra tan bella, en la antigua lengua de los incas, nombra el destino o la maldición del éxodo.

Partir es morir un poco, reza una sentencia que los hombres suelen repetir porque refleja cabalmente aquel sentimiento. A veces, aquel partir es un morir del todo porque el hombre queda enterrado en aquel pasado dichoso, enterrado en la memoria de aquellas tierras. Un caso más asombroso es, en cambio, el caso del hombre que encuentra en la nueva tierra su propia patria.

El que siente que la nueva patria tiene la forma y el tamaño de su alma. La historia de los hombres es generosa en ejemplos de este tipo. Menos pródiga, la literatura de Santiago nos muestra, al menos, dos ejemplos ilustres de este encuentro con el *llájtay* verdadero.

El primero de ellos es el más recordado, el más justamente recordado: el maestro Jorge Washington Ábalos, quien, perdido en el monte santiagueño, encuentra, entre un grupo de changos rotos y una escuela de adobe, un territorio que empecinadamente recrearía toda su vida. El otro es menos conocido y tuvo el destino de tantos otros destinos provinciales: el de la indiferencia de varios, la ignorancia de muchos y el lento olvido de casi todos.

Es verdad que Cristóforo Juárez tuvo el pronto reconocimiento por la originalidad de sus versos y la rara intensidad que tenía su poesía. Nombres medulares como Pablo Rojas Paz, María Adela Agudo, Horacio Rava o Bernardo Canal Feijóo ya lo habían advertido. El insólito privilegio de ser reeditado en una provincia lejana lo compartió Juárez con muy pocos otros. Pero esta extraña luz sobre sus páginas solo refleja un costado de su obra. Y no precisamente el más trascendente, el más perdurable. Sus coplas y canciones han merecido más atención y más larga memoria que su obra mayor. Pero con solo ellas Cristóforo Juárez no hubiera sido el poeta memorable que fue.

Horacio Germinal Rava, en el prólogo de la primera edición de los *Reflejos del salitral*, recuerda que el encuentro de Juárez con su poesía se produjo como una revelación. Como Ábalos, también Cristóforo Juárez había sido maestro rural, compartiendo con tantos otros maestros el mismo destino de privaciones y de soledad.

Más tarde bajó a la ciudad –evoca Rava–, y un día, oyendo a los poetas y escritores santiagueños hablar de las cosas del terruño, sintió que desbordaba de él el mar de emociones por tan largo tiempo almacenado; así empezó a escribir (p. 9).

Algo similar ocurriría poco después con Jorge Washington Ábalos. Como si ambos escritores tuvieran que haberse alejado de la patria conquistada para darse cuenta de que aún la llevaban consigo. Pero mientras Ábalos se dedicó a rescatar las experiencias compartidas que le traían una memoria feliz, la poesía de Juárez se volcó hacia su propia soledad y con un dolor muy auténtico, el poeta dentro de sí se abrió hacia el infinito.<sup>26</sup>

La segunda tierra –la propia– que Juárez adquirió no es de las más recordadas en las letras de su provincia. Los poetas o los narradores santiagueños no han celebrado aquel paisaje con el mismo fervor con que lo han hecho con otros. Comparadas con las del culto de sus ríos o de su bosque innumerable, las páginas sobre el vasto salar son muy escasas. No está allí la leyenda del obraje que inspiró tantas páginas. Ni la historia ni la geografía provincial les evocan fechas o nombres memorables. Como si la misma desolación de aquel paisaje también hubiera alcanzado a las letras. No sería esta, sin embargo, la explicación de tanto olvido. Tal vez la cifra que nos devele este silencio provenga de la propia conformación de aquel paisaje. De su misma vastedad y su misterio que sobrepasa al poeta. De su blancura impenitente, de su soledad casi infinita. Como si la piel reseca y sedienta de aquella geografía no nos mostrara la verdadera geografía. Como si esta no perteneciera a aquel paisaje y el único cambio para interrogarla nos condujera a la pregunta metafísica. De esta condición, de esta situación, está compuesta la poesía perdurable de Cristóforo Juárez.

En una página sustanciosa, aparecida hace ya largos años en *Vertical*, y que figura como prólogo, Canal Feijóo señalaba la dimensión cósmica que sostenía esta poesía. Para Canal

---

26 Las citas de este trabajo pertenecen a la segunda edición de *Reflejos del salitral* (Buenos Aires: Ed. Álamo, 1951). La primera edición fue publicada por Vertical, Santiago del Estero, 1940. (Ver artículo).

...el sentimiento de la desventura, de la desesperación, de la muerte... (p. 11)

que acecha en los versos de Juárez se desarrolla en una zona que está más allá del auténtico sentimiento humano que la nutre. Su sentir trasciende, al decir de Canal, su propia dimensión hacia el desolado territorio de las “fatalidades geográficas e históricas”. *Fatalidades* que Canal indudablemente señala en su más estricto sentido metafísico: el de la condición del hombre al que gobierna un destino desconocido y que está permanentemente abierto hacia la nada. El silencio y la soledad de las salinas se le presentan, además, como una derrota permanente ante una geografía inexplicable.

La cópula fallida de una humanidad impotente con una naturaleza brutal o desentendida,

así la explica el autor de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*. Y también como un interminable desconcierto que se expresa por las voces de un dolor pocas veces escuchado,

...un dolor absoluto y vertical del destino humano ante Dios, ante las leyes inescrutables...<sup>27</sup>

que el hombre no comprende, que el hombre no podría comprender.

Juárez nombra de diverso modos esta inescrutabilidad de los designios divinos, este no saber y confundirse del hombre. A veces, como en su primer poema, compara la consistencia de este mundo con el juego de reflejos con que nos engaña el salitral. “Vanos espejismos” (p. 14) los llama el poeta que sabe que

---

27 El comentario de Canal Feijóo sobre el libro de Juárez apareció en el N° 17 (abril-mayo 1940) de *Vertical*.

el hombre puede perderse en ellos sin ningún sentido. “Nido de cristal para los sueños” (p. 27) los define más tarde, cuando compara su destino con el de las represas: el de ser en la noche el huésped “donde sólo florecen las estrellas” (p. 18), la soberana de un mundo misterioso, diadema de astros y de lunas llenas, y ser en cambio

...charca, nada más cuando amanece...

En un mundo que tiene esta consistencia, no es extraño que todo –con excepción del íntimo dolor– sea caduco y transitorio. Como aquellos nombres olvidados sobre la cruz de un camino que ya no nos dicen nada. Nada porque en ella nada está preparado para la memoria. Todo en ella, en cambio,

...es un índice grave  
de dolor y de olvido,  
que amojona el silencio,  
en el linde preciso  
de la forma y la nada... (p. 36).

Si la consistencia de este mundo fugitivo y poblado de vanos espejismos necesita de imágenes simbólicas para poder nombrarlo, no estarán menos presentes estas imágenes cuando el poeta deba referirse a las otras ausencias y a las otras derrotas que posee su alma. He aquí una característica que la poesía de Juárez, como la de tantos otros regionalistas, nos descubre: la permanencia aún de ciertos ecos del modernismo. No hay por cierto en los versos de Juárez –no podía haberlo– un regusto por las formas vacías o las rimas espléndidas de algunos modernistas menores. La entonación de su poesía y el sentimiento auténtico que la sostiene no coinciden con aquellas. Pero hay un cuidado por la forma expresiva y, principalmente, una cadencia rítmica que evoca fácilmente los versos del último Darío. Y está, sobre todo, esta apelación

a los elementos simbólicos que el poeta convoca cuando necesita nombrar alguna zona dolida de su alma.

Juárez recurre a una simbología transparente y de fácil interpretación para el lector. Las siestas ardientes de las salinas le traen sus “lenguas de fuego” (p. 15) que avanzan como “gole-tas enfermas” de “quiméricos golfos”. Toda la desolación del sol abrasador sobre el blanco casi infinito se transforma por aquella llegada de los barcos del sueño sobre las aguas dormidas. Al poeta lo acecha y lo engaña su esperanza. Sin embargo, él también decide partir poseído por aquella “ansiedad viajadora” (la misma que poseía al maestro de Shunko al final de sus páginas). Y el poeta parte –aunque nunca se aleje– llevando dentro de sí todo el peso de su desolación, vasta como aquellos salitrales de la realidad y el sueño.

Me he bañado en la luz de sus lunas nevadas  
y he pasado corriendo, como sombra ligera  
de una nube lejana,  
sin dejarle mis rastros, sin dejarle mis lágrimas,  
tan salobres y amargas, que se estancan en mi alma  
como un gran salitral (p. 16).

El poema al que pertenecen estos versos se llama “Salitrales”. Solo en el último verso comprendemos que Juárez no se refería solamente a aquel paisaje de desolación y largos silencios sino, esencialmente, el salitral que ya posee a su alma. El símbolo es por demás evidente y su aparición como remate del poema así lo confirma. La delicada sensibilidad de María Adela Agudo ya se refería a ello en una nota sobre estos versos:

...el salitral del alma es más terrible que el de la tierra, puesto que el alma entristece las cosas y se duele a su vez de las cosas entristecidas (p. 120).

Si el salitral es fuente de precisos símbolos, también aparecerán otras imágenes de este tipo en la poesía de Cristóforo Juárez. *El algarrobo* –el árbol más querido para los santiagueños, el “algarrobo macho” de Ábalos; los “arbolitos de mi tierra” de Ricardo Rojas, simplemente *el árbol*– puede ser también signo de los seres humanos que habitan ese territorio desolado. Los algarrobos

...son símbolo del hombre que habita esta comarca, hermanos en la tierra, hermanos en dolor (p. 62)

se duele el poeta.

También lo es *la cruz* que regresa como símbolo de aquellos muertos lejanos y ya sin nombre que hemos citado. Pero, si aquella cruz perdida era testigo de la fugacidad y del olvido, otras veces una simple encrucijada de caminos puede convertirse también en símbolo de toda aquella desolación. Todo le sirve al poeta para nombrar ese constante abrirse hacia la nada y ese testimonio de su permanente soledad. Como aquel cruce de caminos que se convierte en

Puente de inquietud y duda  
tendida hacia lo imprevisto,  
y crucifijo olvidado  
sin Fe, sin Dios y sin Cristo (p. 30).

Pero entre diversos símbolos a los que el poeta acude, pocos tal vez adquieren tal sentido como el del *ave solitaria*. Juárez regresa a ella cada vez que quiere encontrar la imagen exacta con la que pueda nombrar el profundo dolor. A diferencia del árbol por excelencia, el algarrobo, aquel ave del dolor puede tener distintas formas. Inclusive, cuando llega en bandada, puede “en vuelo de garzas” (p. 16) –ser camino para la esperanza–. Más allá de sus diferentes nombres, el ave solitaria será el símbolo para tanta tristeza y tanta soledad. En uno de sus poemas más desgarrados

–“La voz del kakuy” (p. 45-47)– Juárez retoma la antigua leyenda de la hermana castigada. Un extraño embrujo la habría condenado a su vagar por bosques desconocidos y a su largo lamento desde las altas copas. Cristóforo también siente en sus versos los ecos de aquella antigua maldición. Pero, en este caso, el ave no es símbolo de su dolor personalísimo, sino que representa una antigua pesadumbre que –como en el caso del kakuy– pesa, como un extraño castigo, sobre él y sobre sus hermanos de una raza postergada:

Huyendo del caos  
un pájaro triste, refugiase en mi alma.  
¿Será que en mis tierras,  
será que en mi raza,  
el dolor es ave que viene de lejos  
muy triste y cansada?  
Yo siento en mis noches  
el eco de un grito, fatídico y largo,  
que es voz de misterio.  
Es voz que me hermana al dolor de los otros...  
es voz que me llama... (p. 47).

Si el simbolismo es uno de los pocos recursos a que acude la austera poesía de Juárez, otro camino recorrido por el poeta es el de brindarles a los seres y a las cosas reacciones humanas. Su utilización, como en el caso del simbolismo, no proviene de un simple ejercicio retórico sino de una urgente necesidad expresiva: también las cosas deben volverse humanas para participar de aquella desolación y de aquella larga memoria de dolor. De allí que en “Los jagüeles”, por ejemplo,

...las roldanas deliran  
con la fiebre del campo... (p. 22).

Aunque, a pesar de su delirio, serán una muralla contra la muerte que trae en aquellos lugares el nombre de la sed interminable. El chirriar de su cadena, con que el agua anhelada asciende, será los “vagidos de un niño” (p. 23) con que se anuncia la vida. De allí también que las aguas amargas, “aguas que nadie bebe” (p. 28), se arrastren sin sentido hacia su propia muerte y que las posea –como a los hombres– el “cansancio” (p. 25) de los viajeros sin regreso. Que las represas sientan pena y dolor mientras “las estrellas temblorosas cantan” (p. 27-28). A los viejos carriles “un dolor los agobia” (p. 31); los montes “se desgarran” (p. 32) con un grito que trae noticias de muerte, y los cardones, “penitentes eternos”, desfilan implorando “con sus brazos” (p. 33) a lo largo de la tierra sedienta. El lejano y perdurable “cansancio” también poseerá a las noche, a los cielos y aun llegará a las ciudades (p. 59-60). Como resumen y símbolo de los otros seres y cosas que sienten como hombres en la poesía de Juárez, tal vez podamos evocar la imagen de aquellos carros fleteros que cargan todo el cansancio de los peones cuando regresan del obraje. Sobre sus vientres de madera los toscos carros cargan a aquellos parias, a aquella larga tristeza sin horizontes. Pero estos tal vez no saben que también los carros sufren como ellos y que aun cargan sobre ellos aquel otro sufrimiento. El poeta lo dice así:

Ya pasan gimiendo, ya tosen cansados;  
se duelen a gritos con bronco quejido,  
las llantas gastadas que tienen el hondo  
sentir de sus vidas,  
.....  
los ejes llorosos anudan los ecos  
y el polvo es un gesto que todo silencia (p. 40).

La enumeración del dolor, los rostros con que este aparece y cómo es nombrado adquieren, en la poesía de Cristóforo Juárez, diferente entonación. En todos los casos, el poeta nos presenta el

inventario de un mundo indiferente en donde todo está condenado a la larga tristeza o la soledad. A veces pueden ser los caminos solitarios, aquellos que transitan “jinetes que nunca llegan” (p. 18); otras veces

...las tierras sedientas,  
olvidadas de lluvias, castigadas de soles (p. 22);

otras veces, las “aguas amargas” (p. 26) desconocidas por los pájaros y flores; otras, las represas que reflejan los astros, el cielo y las nubes, pero que no pueden convertirse en ellos (p. 2); otras, los viejos carriles polvorientos que se retuercen por su largo “cansancio y tristeza” (p. 31); o la cruz olvidada junto a un camino (p. 35-38); o los toros antes altivos a los que ocasos de “polvaredas y fiebres” degradaron minuciosamente (p. 22); o la tropa de carros que vuelve del obraje (p. 39). Hasta los propios versos del poeta están condenados a este destino que todo lo alcanza. Versos que no celebran la alegría o la victoria, versos que el poeta dolorido siente que

...se bañan en las fuentes  
amargas de mi mal (p. 14)

Todo parece estar condenado a esa larga tristeza y a esa soledad. Tal vez por ese motivo el poeta –consciente de ello o dolido por ello– asoma muy pocas veces su rostro en sus poemas. Su personalísimo mundo literario es de él y sentimos allí la presencia de él. Pero su nombre y su nombrarse persisten en una ausencia austera; tal vez por timidez, por ser mensajero de tanta noticia de dolor, tal vez porque sienta que su presencia y su memoria son innecesarias en un mundo donde todo está construido para el olvido. Esta evidencia se va haciendo poco a poco carne en el lector. Los versos de cuidada sobriedad le van dibujando un rostro que está detrás de todos los rostros, pero que apenas aparece.

Allí se esconde el dueño de una voz que –como tantas otras en poesía– pudo haber surgido para la celebración gozosa o para la fiesta y solo nació como testimonio de una serena angustia y una antigua nostalgia. Esta voz trae sonidos de un auténtico dolor, pero su entonación no recuerda fácilmente a los otros poetas dolientes de su tierra. Ella tiene acentos de una forma de sentir que trasciende el territorio íntimo del poeta. (Aquella vasta salina, el “salitral del alma” que nombraba María Adela).

Desde esta perspectiva, es posible contemplar aquel tránsito permanente que Juárez hace entre los hombres y las cosas. Estas –los objetos, la Naturaleza, el cosmos– adquieren en sus diversas manifestaciones el rostro de lo humano. Se duelen, se desgarran, se cansan. Sienten y padecen intensamente, y muestran aquel padecer y aquel sentir. En cambio, el hombre, el poeta que entreteje tanta desolación y tanta ausencia se fusiona con los seres y las cosas. Padece con ellos y a veces se confunde en un mismo dolor. A él le duele su alma: un antiguo pájaro condenado, las aguas amargas o el silencio de las salinas la poseen. Pero este sentir doliéndose nace cuando aquel hombre se confunde y se deshace en las cosas. En sus innumerables rostros de pesar. En el espectáculo de su decadencia o de su lenta destrucción. Aquí es donde se encuentra aquel “dolor cósmico” y de “fatalidades geográficas e históricas” que mencionaba Canal (p. 11). En esta forma de deshacerse en un territorio nacido para la muerte y convocado para la nada. Adonde el poeta elige humanizar el cosmos y volver cosmos al hombre. Nada allí, entonces, podrá tener otro nombre que el de inmensa vastedad, soledad sin término o silencio casi infinito. Ante tales dimensiones, que trascienden el mundo rutinario, el poeta pudo elegir la oda esplendorosa o el himno más soberbio. Maestro de una de las tantas zonas postergadas de la patria, Cristóforo Juárez escogió, en cambio, las formas más austeras y más serenas de la poesía y las pobló de acentos de un dolor muy íntimo y muy antiguo. Un dolor que era, para él, la forma de nombrar tanta desolación y tanta ausencia.

En una poesía que, como la nuestra, acostumbra a celebrar la tierra amada, los acentos de los versos de Juárez no pueden haber sonado sino extraños. Felizmente, los hombres de sentir y de saber de aquella época la recibieron con beneplácito. Ella marcaba un nuevo horizonte que extendía hasta el cosmos las fronteras de la región. En este sentido, la poesía de Cristóforo Juárez merece ser reconocida y también continuada. Y su legado es importante no solo por sus valores estéticos, sino por la lección de libertad creadora que nos legó. Por su valor para abrirse al infinito en aquella, su segunda patria desolada. Aunque para ello, este olvidado habitante de las salinas haya tenido que recordar tanta tristeza; haya debido sufrir en cada verso con su tan larga memoria de dolor.

## DOS VERSIONES DE LA PRIMERA ENTRADA

Siglo de la *hiperheroicidad* fue la definición que le impuso Rufino Blanco-Fombona a aquella primera centuria de la Conquista en que indígenas y españoles se confrontaron con sin igual denuedo por las tierras de América. Es verdad que esa misma América sería escenario de muchos otros testimonios de bravura sin límites –basta evocar el siglo de nuestra Independencia y de nuestras guerras civiles–, pero ninguno de ellos, como aquel siglo XVI, había presentado hasta entonces una circunstancia tan inédita para el ejercicio y el culto del valor. Los gauchos que lucharon y murieron por un gobierno patrio conocían el rostro de sus adversarios, y la vida y las costumbres de su tierra eran harto sabidas por ellos y por sus también bravos adversarios. Los españoles de la Conquista, en cambio, recorrían un territorio fabuloso, poblado de misterios y de leyendas que ellos mismos se habían encargado de crear y de alimentar. Y los indígenas que los recibieron con estupor también estaban poblados por leyendas de seres extraños sobre animales fabulosos que vendrían a sojuzgarlos. Desde las batallas de la mitología hasta los libros de la caballería andante, pocas veces antes –fuera de las arduas batallas de la literatura–, tantos hombres habían combatido durante tanto tiempo y en un territorio tan dilatado, con enemigos que pertenecían al mismo tiempo a la tierra y al infierno. De allí que el coraje de aquel siglo hubiera sido no solo tan desmesurado y tan ardiente, sino tan nuevo y tan inusitado.<sup>28</sup>

---

28 La expresión de Blanco-Fombona pertenece a su estudio sobre la Psicología del conquistador español (p. XXV) que aparece como prólogo de la *Probanza de méritos y servicios de los conquistadores*. Tomo I (1548-1583), publicación di-

La seducción que ofrecen aquellos años tiene también otras razones que se explican y justifican por esa fascinación que ejerce el *primer siglo* en cada civilización y en cada cultura. Bastaría recordar el ejemplo de las diversas religiones o el de la fundación de los imperios o ciudades milenarias. Contemplados desde el presente, aquellas centurias iniciales muestran la presencia de figuras ejemplares o la anunciación de un destino que guiará el desarrollo de los siguientes siglos. El caso de nuestro estudio es mucho más modesto y la fascinación por aquellos momentos no trasciende la del mero marco de los límites provinciales. Por otra parte, ¿cómo podrían saber aquellos hombres de probado coraje que el territorio de sus batallas sería, mucho después, patria de otros pueblos, parcelada en fronteras por entonces inexistentes? Su destino, que tenía formas muy distintas del nuestro, y el lugar que les atribuimos en los inicios de nuestra historia serían para ellos tan incomprensibles como absurdos. Su significado para el desarrollo de los hechos se lo asignamos nosotros, y también esa posibilidad de convertirse en objeto de estudio o motivo para la imaginación. Un ejemplo de este ejercicio imaginativo son las dos versiones de la *entrada* de Diego de Rojas –la *primera* (como la numeramos)– a través de ese territorio de sierras escasas, leves llanuras, árboles bajos y descansadas abras al que hoy llamamos Santiago del Estero.

Más allá de su significado, el episodio de la *primera entrada* no nos brinda mayores elementos para hacerlo particularmente memorable. La historia que nos propone es una de las tantas que abundan en la conquista de la tierra americana: un grupo de soldados europeos que avanza a la deriva por un territorio que no es el suyo. Privaciones, peligros, e indios inamistosos pueden aportar variedad a los matices de aquella marcha. En este caso, un episodio peculiar se convierte en el eje dramático de aquella historia: la agonía y la muerte del conquistador Diego de Rojas

---

rigida por Roberto Levillier (Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1919). Pertenece a la Colección de Publicaciones Históricas de la Biblioteca del Congreso Argentino.

por causa de una flecha envenenada. Con estos escasos elementos, los hombres de letras debieron reelaborar aquel momento. Es verdad que episodios mucho más escuetos darían origen a creaciones de alto vuelo; pero nosotros solamente nos limitamos a señalar un hecho. Esto, por otra parte, no fue lo que tuvieron en cuenta los autores de las dos versiones que aquí abordaremos. Para ellos, aquella simple y escasa porción de historia era motivo suficiente para la elaboración de sus páginas.

La publicación de las dos versiones está separada por un largo hito. El tiempo que abarca, como luego veremos al analizar la elaboración de ambas historias, no había pasado en vano. Cronológicamente, la primera de las dos versiones apareció sobre el filo del siglo. Y pertenece a un libro ilustre de un autor que también lo es: *El país de la selva* de Ricardo Rojas.<sup>29</sup> Su versión de la “entrada” ocupa toda la primera parte de aquel libro y lleva como título “La Conquista”. Su comprensión cabal requiere, sin duda, la lectura completa de las restantes páginas. Sin embargo, concebidas en su ubicación temporal y en su afán testimonial, aquellas páginas de “La Conquista” difieren de las del resto del libro. Estas últimas son finalmente una crónica de la experiencia de su autor por aquellas tierras. La reelaboración de la “primera entrada”, en cambio, es un cuadro imaginado en el que se conjugan los elementos literarios con los testimonios de la verdad histórica. Una pregunta, sin embargo, podría inquietar a quienes intenten dividir el libro en estas dos partes tan fácilmente diferenciables. ¿Por qué el autor eligió este episodio y no otro del tan vasto repertorio historiográfico santiagueño para erigir el símbolo de la fundación de una raza? Otros episodios le brindaban igual o mayor número de elementos que podrían explicarnos el nacimiento de aquel país de la selva. Sin embargo, algo había en aquel episodio que trascendía los duros límites de la razón y que enriquecía el territorio de lo inexplicable y los vastos campos de

---

29 *El país de la selva* (ed. cit.).

la imaginación. De ejemplos tan curiosos como este también es pródiga la historia de las letras.

La segunda versión proviene de un relato autónomo que fuera distinguido en un concurso provincial. Se trata de “La ciudad perdida” de Oreste Pereyra, autor que regresó en sus relatos a otros episodios de nuestra historia o que siempre los ubicó en el escenario de su tierra natal.<sup>30</sup> Lo destacable de su relato es que, a pesar de elegir un tema similar al de aquel libro ilustre, lo reelaboró a través de cánones personales y con un resultado que no desmerece con la comparación. Aunque la escena recreada sea la misma, Pereyra la extiende brevemente hacia un antes y un después, y la coloca en un plano de imaginaciones y carencias diferentes del de Ricardo Rojas. A ambas nos referimos en los párrafos siguientes.

### Las dos versiones

Los primeros párrafos de “La Conquista” ya nos confirman que el relato de Diego de Rojas responde a las pautas de la narración tradicional: antes que los hechos por narrar, está presentado el marco geográfico que servirá de escenario para el desarrollo de la historia. En este caso, el bosque que cubre el territorio de aquel “país de la selva”. Después veremos, sin embargo, que su inclusión trasciende el mero aspecto narrativo y se inserta en la concepción medular de aquel libro.

Luego de la descripción de aquel marco geográfico, el relato continúa con la presentación de los personajes que deambularán por aquel escenario:

---

30 “La ciudad perdida” apareció en *Cuadernos de Cultura Santiago del Estero*, N.º 23, a. XIII, julio 1982, pp. 7-16.

*Tal era el paraje, donde al caer la tarde, acampara la columna de los Conquistadores, a cuyo frente venía el Capitán don Diego de Rojas (p. 19).*

De inmediato nos enteramos de que aquellos soldados ya han atravesado Capayán y Concho de los diaguítas. La historia sigue con la captura de un indio espía y con la llegada de Felipe Gutiérrez, segundo capitán del grupo, con quien se reencuentran luego de varios días. Los informes del indio espía no son favorables para sus ambiciones

...del río fabuloso cuyas riberas buscaban, nada supo decirles... (p. 25)

pero, sin embargo, los ávidos capitanes deciden seguir. La perspectiva pasa entonces al bando indígena, recurso que sirve para que se recuerden sus leyendas sobre la llegada de los hombres blancos. Por la tarde, se desarrolla el primer combate que no termina con la derrota de los indios sino con su dispersión por el estupor que les producían las armas y los animales fabulosos con que los azotaban. La batalla se reanuda, sin embargo, y se hace más violenta y más cruel. Nuevamente, cambia la perspectiva y hay un lapso de dos días acrecentado por la incertidumbre de un español desaparecido. Al amanecer del tercer día, se reinicia el combate. El ataque de los castellanos se enriquece de furia y de dolor ante el espectáculo de su compañero decapitado exhibido como trofeo por los enemigos indios.

...la cabeza del blanco, goteando aún desde la punta de esa pica... (p. 32)

se convierte para ellos en obligación de venganza y pronto los indígenas conocerían el precio de su trofeo sangriento. La batalla culmina con la dispersión de los juríes aunque antes de ella una

flecha perdida se hundiría en la carne del jefe conquistador. Su agonía dura solamente esa noche y en su delirio el capitán incita a los suyos a seguir

...hacia los ríos lejanos...; adelante... sobre la tierra nuestra..., nuestra... (p. 34).

Palabras que –como las del bosque del principio– dibujan en parte la cifra que explica el sentido de aquellas páginas.

Más compleja en avatares es la versión de Pereyra. Sus personajes aparecen de inmediato y la mirada del narrador se posa sobre ellos. Primero, los españoles; pocos renglones más tarde, los indígenas que les obstruyen el paso. Ya está planteada la confrontación que se repetirá a lo largo de las siguientes páginas.

El personaje de Diego de Rojas ordena a su sacerdote que dialogue con el tullido jefe Canamico para que le permita avanzar. Las razones del padre Galán suenan absurdas para el jefe indígena: el sacerdote le habla de su viaje desde España y luego desde el Perú, nombres que en los oídos del nativo sonarían a geografías fantásticas. Canamico les exige que abandonen de inmediato esas tierras. La tensión aumenta y los españoles, “sin saber por qué” (p. 8), inician la batalla. Los animales y las armas fabulosas amedrentan a los indígenas y Canamico es derrotado. Diego de Rojas le perdona la vida y entonces el jefe indio le permite transitar por sus dominios.

Luego se inicia un período de paz en el que los españoles regresan a Tucma y conviven con los indios. Pero estos, al despuntar el quinto día, los dejan solos y sin alimentos. El deambular de los españoles continúa de Soconcho a Salavina y luego de esta nuevamente a Soconcho. Todo su viaje es en busca de “la ciudad de fábula” (p. 10) que encendía sus días y sus noches, pero que tal vez no estaba en ninguna parte porque, en realidad, nadie se la había prometido.

La segunda parte del relato se inicia con el reencuentro de Rojas con Felipe Gutiérrez. Los jefes vuelven a

...soñar juntos los viejos sueños de la ciudad perdida... (p. 11)

y deciden seguir hacia Macajar. La marcha se dilata durante dos días agobiadores, aliviados por la lluvia de la tercera jornada. Macajar es otro caserío abandonado, pero el jefe español intuye el peligro. Hay una primera escaramuza en la que cae prisionero un soldado español (no habrá aquí escenas de decapitación) y luego se inicia una batalla dividida en dos partes. La primera, que rompe “la mansedumbre de la siesta” (p. 12). La segunda, más dura aún, al atardecer. Es en esta cuando la flecha envenenada atraviesa la pierna de Diego de Rojas.

Aquí la mirada del narrador abandona los grupos en pugna y se centra sobre la lenta agonía del jefe castellano. A diferencia de la versión de Ricardo Rojas, la de Oreste Pereyra se enriquece en estos últimos momentos con dos episodios. El primero de ellos es el de las murmuraciones sobre el “verdadero origen de la enfermedad del capitán español: los “guisadillos” (p. 14) envenenados que le habrían preparado Catalina de Enciso y Felipe Gutiérrez para reemplazarlo en el mando. (Ambos serán más tarde expulsados de su presencia por Diego de Rojas). El segundo episodio es el de la captura de un indio a quien se lo tortura infructuosamente para conocer el veneno de sus mortales flechas.

Al cuarto día, el infeliz, con las coyunturas desarticuladas, murió sin revelar el secreto que tal vez ni siquiera conocía (p. 15).

Como en *El país de la selva*, el relato de Oreste Pereyra se cierra también con el delirio final de Diego de Rojas. Pero en esta versión, el capitán español no estimula a sus hombres para la conquista, sino que se sumerge en sus ilusiones y alcanza el “brillo empecinado” (p. 16) de la ciudad perdida.

## Los relatos y sus modos

Sobre la interpretación de los modos que utiliza cada relato nos referiremos en el punto siguiente. Detengámonos ahora en el *cómo* y no en el *por qué* en que ambos se diferencian. Cada uno de ellos nos brindará testimonio de una época diferente y del sentido que tiene para cada etapa del espíritu aquel episodio que, involuntariamente, había fundado un antes y un después en la historia de estas tierras.

Una simple lectura de ambos textos nos permitiría comprobar en ellos la existencia de episodios diferentes: la decapitación del español y de su caballo o la captura del indio espía en la versión de Rojas; las torturas al indígena para conocer el secreto del veneno o el parlamento del sacerdote con el cacique Canamico en la versión de Pereyra; la variación en los nombres de la mujer, o la diversidad de lugares y de topónimos en ambos textos. Pero, más allá de su circunstancial diversidad, estas variaciones no significan mucho para la economía del relato ni nos señalan cuáles son las diferencias que importan a la sustancia narrativa de cada texto. Las diferencias son de otro tipo y a unas pocas de ellas nos referiremos en los párrafos siguientes.

Una de las diferencias –a las que ya aludimos en el punto anterior– se descubre en la forma en que ambos autores dan inicio a sus relatos. Para Rojas, el comienzo de la historia requiere una descripción previa del escenario en donde aquella se desarrollará. Ese escenario, como vimos, es el del bosque santiagueño que cobijaría en su texto tanto valor, tanta contenida tensión y tanta muerte. Pronto comprendemos que aquel territorio no será solamente el marco por donde deambularán sus personajes, sino que también adquirirá la dimensión de otro personaje. Para ello, Rojas utiliza un recurso clásico: la humanización o animización de su escenario. De allí que sus ásperas cortezas adquieran “expresiones humanas” (p. 19), que su leña cuente con una “fuerte ancianidad” (p. 19), que con su “favor” (p. 20) los soldados se

vuelvan invisibles o que parezca “confabularse” (p. 20) con los indios para resistir al invasor.

Los recursos de Rojas superan, sin embargo, al mero tecnicismo. Páginas más tarde comprendemos que el proceso de humanización del bosque no tiene el fin –tan grato a los regionalistas– de convertir a su ámbito en otro personaje. La metamorfosis es más profunda porque luego serán los personajes humanos los que adquirirán el perfil del bosque. De allí que los indios juries se adhieran al suelo “como los árboles del propio bosque” (p. 28), que más tarde se los defina como “los hijos de la selva” (p. 29), o que la “vieja tierra maternal” (p. 30) se convierta en la mejor aliada que ellos tienen. La misma “tierra, blanca y virgen” donde el último sueño de muerte de Diego de Rojas ubicaría “la posteridad de su raza” (p. 34).

El territorio elegido por Oreste Pereyra es de otro tipo. También aparece desde el comienzo de su relato, pero el mecanismo narrativo empleado es diferente. Pereyra empieza su relato *in medias res*, acentuado por el giro verbal que utiliza: “continuaron avanzando”. Y el territorio en donde se desarrollará la historia no es el del bosque prodigioso sino el mundo de sueños e ilusiones, frustrados por una realidad mucho más pobre y más brutal:

Casi sin hablar continuaron avanzando por ese universo de pesadumbre, alucinados por las riquezas que todos mencionaban, pero que nadie jamás encontró (p. 9).

El relato, como vemos, sucederá tanto en la tierra de sol abrasador y de muerte que les espera, como en la mente afiebrada de aquellos valientes soldados. De allí que el bosque del “país de la selva” sea solo una imagen deformada que debe esconder en alguna parte la ciudad de calles de oro y casas recamadas de pedrería. De allí que el segundo personaje en esta historia no sea aquel territorio de interminables bosques, sino el territorio que ellos mismos habían creado a la altura de sus deseos y que tendrá

el tamaño de su larga frustración. Testimonios de este desinterés por la geografía de la realidad es el deambular de los soldados españoles por las montañas, las llanuras inclinadas hasta llegar al “paisaje indócil” (p. 9) y las “abras solitarias” (p. 10). Como también su ir y venir por Tucma, de Soconcho a Salavina, de Salavina a Soconcho y de allí a Macajar.

Otro perfil distinto es el del manejo del tiempo. Como en el caso del marco geográfico, Rojas encuadrará su historia en un marco temporal preciso y limitado. El episodio central del relato no alcanza a abarcar tres días. La batalla empieza al atardecer y se interrumpe al caer la noche; se reinicia e interrumpe nuevamente durante el segundo día, y culmina durante la tercera jornada con la dispersión de los juríes y la agonía de Diego de Rojas. Esta cronología pertenece al tiempo de la historia, al episodio central de esa historia. Sin embargo aquí también, como en el ejemplo del marco geográfico, Rojas prepara la incorporación de ese tiempo con una introducción que abarca un espacio más dilatado y que trasciende el de la mera cronología. Es el tiempo de la tradición, de las largas ilusiones, de la memoria personal y de la creación de las leyendas indígenas. Este tiempo no tiene precisiones como el otro ni registra la lógica sucesión de los días y de las noches. Está más allá y más acá y le sirve al narrador para diferenciar el simple anecdótico de los hechos del destino, más allá de las limitaciones humanas que aguardaba a aquella “posteridad de su raza” (p. 34).

En el relato de Pereyra, la progresión del marco temporal es harto más generosa. Los hechos no suceden en aquellos escuetos tres días que nos propone Rojas sino en una más dilatada cronología que no es muy fácil precisar. Los españoles reinician su marcha “al día siguiente” (p. 9) de su encuentro con Canamico; permanecen cinco días en Tucma; siguen a Soconcho

pero no permanecieron allí *mucho tiempo* (p. 10);

de allí van a Salavina y nuevamente regresan a Soconcho; allí se encuentran con Gutiérrez y siguen viaje “al día siguiente” (p. 11), siguen “dos días” (p. 12) más de agotadora marcha atenazados por la sed; la lluvia les trae esperanzas, o al menos alivio, “al tercer día” (p. 12) se desata la batalla que rompe la “mansedumbre de la siesta” (p. 12) y que se interrumpe al anochecer; renace la batalla que es aún más cruel y cuya cronología no es del todo precisa pues “al tercer día” (p. 13) llega auxilio para los indígenas; los españoles alcanzan la victoria y Diego de Rojas cae herido; pasa esa noche en dolorosa agonía y “a la mañana siguiente” (p. 15) los españoles capturan a un indio que debería revelarles el nombre del veneno y su antídoto; lo torturan con crueldad y “al cuarto día” (p. 15) el infeliz muere; en ese lapso los dolores del capitán se agudizan de tal modo que lo obligan

a revolcarse como un poseo por el suelo (p. 15),

hasta que “una noche” (p. 15), entre las ilusiones de *la ciudad perdida*, Diego de Rojas se aleja para siempre en medio de sus últimos ensueños.

Esta cronología, como la habíamos adelantado, no es de fácil precisión y Pereyra la fue dibujando, más allá del rigor de la historia, de acuerdo con las necesidades de su relato. Pero, a diferencia del texto de Rojas, en el relato de Pereyra los dos bandos poseen una medición temporal distinta. Y esta diferencia es válida para la interpretación del sentido que tiene su texto. Mientras que el tiempo de sus personajes españoles transcurre entre vaivenes y de acuerdo con el ritmo de la historia, los personajes indígenas –que son los que esperan, los que reciben la invasión, los que están allí desde siempre– habitan un territorio y un marco temporal que pertenece al mundo del *había una vez*, a la *historia sin historia* en un continente que no existía sino que solamente esperaba. Por ello es que el cacique Canamico

...parecía una figura irreal puesta en la estera *desde hacía años, tal vez siglos...* (p. 7),

por eso es que los indígenas no serían derrotados por los españoles cuanto habrían de serlo por su vago temor,

...temor que se remontaba *a años lejanos, a tiempos sin tiempo* en los que se había augurado que seres extraños vendrían a sojuzgarlos... (p. 13).

No son estas diversas mediciones del tiempo las únicas circunstancias que distinguen la pintura de los dos bandos. Ya, al adelantar el resumen de ambos argumentos, indicamos cómo cada uno de los dos autores elaboraba a su manera la perspectiva que poseía cada uno de los grupos en pugna. Ellas también nos indican dos maneras de mirar aquel episodio tan entrañablemente recordado.

En el relato de Rojas, las visiones de españoles e indios se alternan. Cada uno de ellos tendrá su espacio narrativo para mostrarse y para mostrarnos cómo pensaban y cómo sentían. Rojas, como ya señalamos en este mismo punto, se detiene morosamente en la presentación de las circunstancias históricas y geográficas que sirven de marco a cada raza. Encuadradas dentro de este marco, cada una de ellas se mueve por justificaciones que provienen de tiempos lejanos y en un espacio que los cobija y los trasciende. El personaje aparece así como instrumento de un destino que lo tiene señalado desde hace mucho tiempo y que se guía según sus designios. Para los españoles, sería un mandato que provenía de un antiguo coraje que había tenido a Europa por testigo y que ahora se enseñoreaba por las regiones fabulosas de la nueva tierra. Su paso podía ser en pos del oro o de la aventura, pero detrás de ellos –más allá de su razón o de sus sueños– estaba el designio de una *conquista*, de una manera de prolongar su raza en un territorio que Dios y su coraje les tendrían destinados.

Para los jefes indios y para sus gentes, por su parte, serían aquellas leyendas de los

hombres blancos que venían del otro lado del mar (p. 27)

acuñadas como una teogonía de la que no podían desprenderse. Si deciden replegarse frente al invasor no sería por causas que tendrían que ver con el valor o la falta de valor, sino como testimonio de obediencia ante un mandato más antiguo que su carne. Y cuando, como los indómitos juries, decidan detenerse y pelear tampoco sería por un impulso ciego e inexplicable, sino bajo el amparo de “la vieja tierra maternal” (p. 30), tan venerable y tan sabia como la entraña de aquellos antiguos mitos.

Las páginas de Pereyra, por su parte, siguen tras la marcha de los soldados españoles. A cada paso aparecerán los nombres y las figuras de sus enemigos indios, se cruzarán con ellos, convivirán, lucharán y morirán, pero la mirada estará siempre detrás de Diego de Rojas y sus gentes. Solo por motivos del relato, la narración se posará en el campo de los indios, pero nunca se detendrá allí ni mirará la historia desde aquella perspectiva. Y cuando deba confrontar los dos bandos en pugna no será la voz de ellos sino la del narrador la que nos contará y nos explicará qué es lo que está pasando:

Durante un segundo la mirada de ambos jefes se cruzó. La una reflejaba la soberbia de la derrota, la otra la altivez del vencedor; ambas el espíritu indómito de dos razas encontradas (p. 9).

Esta actitud no significa una adhesión a uno u otro bando sino que responde a la idea central hacia la que había apuntado su relato: reflejar el otro mundo –el de las pesadillas y de los sueños– que poblaba la mente afiebrada de los conquistadores. Porque eran ellos, y no los indios, quienes buscaban las riquezas sin

término de *la ciudad perdida*; eran ellos los que avanzaban por aquel “universo de pesadumbre” buscando la tierra que nadie les había prometido.

También sobre este punto es curiosa la confrontación de ambos textos. En el relato de Oreste Pereyra, el mundo de la imaginación y de los sueños proviene de la explicable ambición de los bravos españoles. Ellos se lanzan por aquel mundo de pesadilla detrás de una ilusión que hasta ahora les había sido prohibida. A cada paso el relato se detiene en aquella siempre larga esperanza que a cada paso volverá a ser postergada. Si el texto ya comienza refiriéndose a aquella alucinación

por las riquezas que todos mencionaban, pero que nadie jamás encontró (p. 7),

cuando los dos jefes se reúnen lo harán para

soñar juntos los viejos sueños de la ciudad perdida (p. 11),

como antes lo habían hecho entre los indígenas de Chicoana, cuando habían asociado la noticia de la existencia de hombres blancos que criaban gallinas con la de los hombres blancos que vivirían en la ciudad de

casas recamadas de oro y pedrerías (p. 10),

o como lo haría en su postrer sueño Diego de Rojas cuando tendió “sus manos temblorosas” (p. 16) hacia los muros de aquella *ciudad perdida* que le fue dado contemplar casi del otro lado de la muerte. Es verdad que la frustración y la constante desilusión en aquel continente, que los esperaba pero que no los quería, les negaría sus sueños; pero estos serían convertidos en la cruda realidad sino en la realidad de otro mundo imaginario: el de las dolorosas pesadillas que tenían la misma consistencia de sus

sueños. De allí que el capitán español sintiera que de batalla en batalla y de frustración en frustración se le habían “ido deshilachando todos sus sueños” (p. 13), que los soldados españoles en medio del sol abrasador y la muerte deambularan

como sonámbulos por esos parajes de pesadilla (p. 12),

o que en la agonía de Diego de Rojas se le apareciera la

figura fantasmagórica de Catalina de Enciso, en raros exorcismos en medio del monte inescrutable (p. 14).

Estos sueños y pesadillas que configuraban el mundo de los personajes españoles de Pereyra no estaban predeterminados como en el relato de Ricardo Rojas, sino que consistía para ellos en la única posibilidad –tal vez la única felicidad– que los impulsaba a través de aquellos extraños parajes. De allí que no sea extraño que la primera parte de su relato se cierre con estas palabras sobre su peregrinar por aquel territorio que no les había sido destinado:

De Soconcho a Salavina, de Salavina nuevamente a Soconcho, persiguiendo siempre algún indicio de la ciudad de fábula que se convertiría con el correr del tiempo en *una realidad inventada* pero que les era, sin embargo, más reconfortante que *una realidad sin espejismos* (p. 11).

Aunque Oreste Pereyra también se refiere al “vago temor” que producirían en los indígenas las leyendas sobre

los seres extraños que vendrían a sojuzgarlos (p. 13),

es en el relato de Rojas en donde los indios viven en un mundo de sueños y pesadillas más vasto que el de los españoles. Rojas,

es necesario subrayarlo, no pinta su mundo narrativo como un universo alucinado, donde los personajes deambulan en busca de ilusiones fantásticas. Su perspectiva es más real y está guiada por los justos cánones de la lógica y de las leyes de causa y efecto. Será tal vez por ello que, cuando describe el bando indígena (es decir, el de los vencidos y el de los conquistados), transfiera a él y no al de los españoles vencedores la carga de creencias y de antiguos mitos que, finalmente, habrían de derrotarlos. Serán los indios los que, ante la noticia de la invasión de los hombres blancos, sentirían nacer dentro de ellos las “oscuras reminiscencias de la raza” que les hablaban de la llegada de los dioses rubios que volverían desde

pretéritas noches de teogonía o de leyenda, y cuya vuelta se anunció para días de desastre que comenzaban ya... (p. 27).

Serán ellos los que se detendrían ante la visión de aquellos “seres desconocidos” (p. 28) –¿hombres o centauros?– que aparecían ante sus ojos. Serían ellos los que comenzarían a

creerse comprometidos en una guerra con seres sobrenaturales... (p. 32)

y a ser dominados por “vagos terrores”. Y serían ellos los que ante el arrasador ataque de los españoles sentirían que sus futuros vencedores adquirirían ante

sus ojos mayor misterio y grandeza de mitos (p. 33).

Si el relato se cierra con las palabras del delirio agónico de Diego de Rojas, ellas, sin embargo, no adquieren la consistencia de las leyendas y de los mitos, sino que representan la última orden de un jefe que aun, ante su última batalla, conduce a sus hombres hacia su destino. También aquí es diferente, en ambos textos,

aquel íntimo combate que libran tan aguerridos personajes sobre un campo de batalla hecho de realidades y de sueños.

Una última diferencia, pero no la menos significativa, la constituye la función del narrador en cada uno de los relatos. Ella nos permitirá también asomarnos a la intención que tenía cada autor frente a su propia materia narrativa.

Fuera de algunas intenciones –que no modifican sustancialmente su importancia en el texto– el narrador de “La ciudad perdida” nos cuenta su historia desde una lejana perspectiva. Es el típico narrador omnisciente que conoce la vida exterior y la vida interior de sus personajes. A veces su mirada se funde, pero no se confunde con la de alguno de ellos. Pero su voz sigue sonando autónoma y los lectores podemos saber claramente a quien pertenece. Y, por si fuera necesaria alguna confirmación, Pereyra narra con una tonalidad valorativa, y cada acto, cada gesto de cada personaje, está contado a través de un adjetivo o está evocando algún pasado o anunciándonos algún futuro. Como en toda narración tradicional, el texto de “La ciudad perdida” se desarrolla ante nuestros ojos y los acontecimientos sencillamente *sucedan*.

También es clásica la narración de Ricardo Rojas y a ella podrían atribuirse los mismos méritos que a la de Oreste Pereyra. También aquí hay una forma de contar que sabe todo lo que sucede y que puede anticiparse al destino de los hechos. Pero la tonalidad valorativa de “La Conquista” es de otro tipo y el narrador no se detiene particularmente en el mundo íntimo de sus figuras literarias sino en consideraciones relacionadas con la evolución de las luchas. A él no le importa tanto qué piensan o qué sienten aquellos personajes, sino cómo sus actos pueden influir sobre la marcha de la Historia. Mientras el valorar de Pereyra es introspectivo, hacia adentro, buscando qué sucede con cada ilusión y con cada sueño, el valorar de Rojas tiene que ver con los altos designios de la Conquista, con la fundación de la raza futura que habría de poblar aquellas regiones. Por eso su narrador no vacila en identificarse con el autor y sale de su relato y se vuelve hacia su lector. Es verdad que hay allí una voz ficticia

que, como en todo relato, es una de las máscaras que adopta el autor. Pero allí está también presente, bullicioso, ese propio autor, el hombre que se llama Ricardo Rojas y que nos cuenta qué ha hecho, dónde estuvo, quién es. Si las otras divergencias entre ambos textos hubieran quedado anuladas, si las demás fueran solo diferencias literarias, bastaría esta sola presencia del autor, esta ansiosa intromisión, para recordarnos que la distancia entre ambas historias no era solo formal sino, esencialmente, de sustancia y de sentido.

### Los relatos y el sentido

El dibujo del espacio, el manejo del tiempo, la conformación de los dos bandos, los mundos de la realidad y el sueño, y la lejanía o aproximación del narrador conducen ambos relatos por caminos divergentes. Ambos nos proponen dos maneras de concebir y elaborar un mismo argumento; de recrear una historia que cada época entendería y sentiría de modo diferente. La comparación de ambas versiones nos permitiría entender mejor cómo sentían y qué querían los hombres de cada una de aquellas épocas. Esto es lo que intentaremos abordar en los siguientes párrafos.

Si tuviéramos que ubicar el género al que pertenece el texto de Ricardo Rojas, lo colocaríamos en una zona fronteriza entre el relato realista y la crónica. Sin dejar de poseer sus caracteres ficticios, enriquecidos por una prosa exuberante, las páginas de Rojas intentan recrear fielmente aquel episodio sin alejarlo de su verdad histórica. Para ello Rojas ubica la acción dentro de un tiempo narrativo que responde a los cánones de la lógica y que se desenvuelve ante los ojos del lector siguiendo un curso convencionalmente normal. Tres días dura el desarrollo de los hechos que narra y, de acuerdo con la sustancia del relato, ese lapso se acerca a lo previsible y a lo real. Similares caracteres tiene su

dibujo del escenario sobre el que transcurren los hechos. Rojas muestra un especial cuidado en describir el marco geográfico que cobijará la lucha entre los españoles y los indios pero que será, además, la tierra sobre la que se desarrollará el futuro de la nueva raza. De allí que la tierra –como señalamos– no sea solamente otro personaje, sino que estos se nutran y se fundan en ella. El bosque, el país de la selva, no será únicamente un escenario sino que será también el rostro del espíritu de la tierra que dará sentido a aquella gesta de tanta bravura y tanto esfuerzo.

El tiempo y el espacio dibujados por Rojas nos proponen un marco que nos brinda un convencional reflejo de la realidad que no se aleja, por otra parte, de la verdad histórica. Para que esos parámetros sean aún más vigorosos, Rojas no vacila en despojarse de la máscara del cronista narrador y meterse de lleno en el relato. Allí aparecen sus rostros y sus palabras indicándole al lector –recordándole– que él estuvo por allí, que esa es su tierra, que cualquiera que intente asomarse sobre aquel territorio entrañable, se reencontrará con las huellas de aquel pasado que él tan apasionadamente recreó. Aquí no se trata del típico narrador-testigo, sino del autor-testigo, de alguien que quiere probarnos que aquello es ficción, pero que también es realidad y es verdad.

Las páginas de Pereyra no presentan aquellas rigurosas coordenadas de tiempo y espacio. El texto se inicia *in medias res* y nos sumerge de inmediato en una dimensión que se aleja de la realidad convencional. Lo que allí suceda ocurrirá en la mente de los personajes y más que la piel áspera y ardiente de aquella calcinada geografía importará el universo de ilusión y pesadilla por el que deambulan sus desgraciados personajes. Mientras que en las páginas ordenadas de Rojas, cada bando tenía lo suyo y los indios serían derrotados porque estaban atados a las creencias y leyendas que los sensatos españoles despreciaban; en el texto de Pereyra, todo está guiado por la ambición y el espejismo y sus personajes prefieren perecer antes que someterse a la pobreza de la realidad. No importa la crónica en estas páginas –por eso sus personajes deambulan de un lugar a otro y vagan durante días

imprecisos– sino la total ficción del relato. Por ello es que el narrador, a diferencia del de Rojas, no osará inmiscuirse en el texto y, si cambia sus voces, es para brindarnos las diferentes perspectivas desde la que uno u otro personaje contempla y, sobre todo, imagina infructuosamente la realidad. Si la base es el mismo episodio de la “entrada”, en el texto de Pereyra no importa tanto su verdad histórica o, al menos, su sentido de historicidad cuanto su elaboración puramente literaria. Y si su autor se fascinó por ese mismo motivo (que en “La Conquista” de Ricardo Rojas sería fundación de la posteridad de su raza), en sus páginas solo intentó reflejar las ilusiones y frustraciones que aguardaban –en un “universo de pesadumbre– a quienes deambularan entre sueños y pesadillas en busca de *una ciudad perdida*.

*Siglo de la hiperheroicidad* fue la denominación que le atribuyeron a aquel mítico siglo XVI en las tierras de América. ¿Qué nombre recibirá el nuestro cuando nuestros lejanos descendientes nos contemplen con la misma extrañeza y exotismo con que hoy contemplamos a aquellos otros? ¿Cometerán el mismo pecado de generalización con que hoy abordamos nuestro pasado? ¿O se detendrán a descubrir sus matices y sus cambios? En este caso, tal vez algún historiador de las letras, mucho más fundamentado que nosotros, se detenga a confrontar estas dos formas en que dos escritores y dos textos separados por un largo hiato reelaboraron el mismo episodio de ilusión y coraje sobre la tierra amada. Y allí pueda comprobar que, en los años por los que comenzaba el siglo, vibraba la esperanza en la creación de una raza, que la literatura como la historia aún se medía por razones de causa y efecto, y que la realidad era tan rica como la ilusión y la esperanza. Esa era la apariencia que tenía el mundo real cuando Ricardo Rojas elaboraba “La Conquista”. Largas décadas después, los personajes del texto de Oreste Pereyra se lanzaban a la busca de “La ciudad perdida” por un mundo que difería mucho del de aquel. Las razones de la literatura –como las de la historia– no dejaban de mostrar el peso de las frustraciones que nutrían aquellas fabulaciones de sus personajes, la destrucción de

las pautas de la razón convencional, los juegos de la psicología y las técnicas del relato, la fragmentación del mundo tradicional y el peso de los mitos. El mundo de los sueños –sobre todo el de las pesadillas– había avanzado sobre la realidad. El orden lógico había salido de su cauce y la realidad imaginada tenía la forma de numerosas frustraciones y de otra diferente realidad. La misma flecha envenenada seguía clavada sobre la pierna desgarrada del esforzado Diego de Rojas. Y más de tres cuartos de siglo no habían transcurrido en vano.

## EL PREDICADOR OLVIDADO: UN LIBRO DE CARLOS DOMINGO YÁÑEZ

Uno de los destinos más frecuentes del escritor provinciano es el de que la mayor parte de su obra permanezca inédita. Alguna página fugaz tal vez recoja algún trabajo suyo, pero el resto de sus palabras y de sus sueños queda generalmente condenado a la oscuridad. No menos seguro es el otro destino que le aguarda. Y este no pasa por la edición o no de sus trabajos, sino por la escasa memoria que los otros hombres –por distintos motivos– suelen dispensarle. Como sucede con casi todos los hombres, su destino más frecuente es el del olvido.

Este triste privilegio no es solo patrimonio de las provincias, pero allí suele sentirse mucho más. “Quien menos tiene, menos puede” es una ley de hierro que también rige para la literatura. De allí que una de las tareas menos prescindibles de la investigación o la crítica sea la de tratar de rescatar para la memoria la obra de escritores oscurecidos. De aquellos a los que las limitaciones provincianas o la más fácil indiferencia condenaran para el olvido. Tal es lo que sucede con la obra de Carlos Domingo Yáñez.

Hacia 1940, la Biblioteca Popular Sarmiento de Añatuya –“nacida a la sombra de algarrobos y quebrachos centenarios”, según reza en aquellas páginas– publicó una colección de cuentos y relatos que Yáñez había dispersado por diarios y revistas o que aún permanecían inéditos. Su autor los justifica y explica en una especie de prólogo en que señala su intencionalidad: sus relatos presentarían de la

...tan olvidada Santiago del Estero, viejos problemas que nadie se ha tomado el trabajo de solucionar... (p. 11).

Y agrega más adelante que no lo había hecho para acusar a nadie, sino que solo se limita a

...narrar cosas que todos hemos visto en la provincia...

Esta intención –indudablemente loable– no era, sin embargo, patrimonio de Yáñez. Otros escritores también se habían asomado a los defectos y carencias de su tierra para señalar allí similares problemas. Sin embargo, el deseo de remarcar como Hernández

males que conocen todos  
pero que naides contó

reverdece constantemente en las tierras de nuestra patria. Y es uno de los signos de su permanente vitalidad. Otro destino tiene el último párrafo de su prólogo. Allí Yáñez –también como otros comprovincianos en las letras– se anticipa a las acusaciones de puristas y críticos, y reconoce sus falencias para la construcción de “joyas literarias”.

Soy un relator intuitivo –concluye–, pero bien intencionado y sincero y en mérito a ello espero que se perdonen la ausencia de filigranas y hasta de mal decir (p. 12).

Nosotros, hastiados de tanta palabrería sin sustancia, se lo perdonamos, por supuesto. Y hasta encontramos en este decir sin “filigranas” parte de la virtud de estas páginas.

## Del escepticismo

La intencionalidad ética de su libro ya estaba adelantada en el título: *Predicando en el desierto*, que no pertenece a ninguno de

los relatos, de modo que es fácil deducir que Yáñez lo colocó allí para destacar el sentido que suponía que tenían estas páginas. En este título –como es fácil advertirlo– Yáñez confiesa de modo evidente y directo su escepticismo frente al resultado de su prédica. Sabe –y también siente– que el ejercicio de la literatura no podría modificar, al menos sustancialmente, la errática marcha de las cosas. Para ello los escritores y la literatura deberían ser motivo de atención de quienes podrían modificar esos defectos. Pero, casualmente, uno de los defectos de estas gentes consistía en que ellos no leían a esos escritores y esos libros. De allí que el autor de aquellos relatos se sentía satisfecho con la simple posibilidad de su denuncia aunque esta no tuviera mayor destino. Con la posibilidad de predicar aunque su prédica cayera en el desierto.

De la lectura de sus páginas surge ese escepticismo que su autor anticipa. El panorama de la decadencia de las instituciones, los largos males de una constitución social envenenada y el subdesarrollo se descubren a cada instante. Y así, en sus páginas, aparece la figura del caudillo lugareño, prepotente y fraudulento; de los prohombres municipales y su intendente, corrompidos y sometidos al caudillo; del comisario, arbitrario y prevaricador; de obrajeros injustos y jefes políticos demagogos y venales. Poco queda en pie de los hombres que manejan el destino de los otros y en cuyas manos está, de diversas maneras, la vida de su tierra. En todos los casos, la mirada sobre ellos es dolorida, aunque el narrador asuma frecuentemente el tono festivo de la sátira o la parodia.

Sin embargo, la mirada acusadora y escéptica no se detiene en el grupo de los poderosos. También los otros personajes recibirán la ración que se merecen. Y no demostrarán mayor grandeza que la demostrada por aquellas otras figuras. Y así el periodista que denuncia la corrupción es también un corrupto; los capataces pueden ser tan crueles como sus amos; los gobernantes que destronan a los tiranos incapaces suelen ser similares a estos, y los idealistas de otrora son los escépticos de ahora. Hasta

las gentes empobrecidas o los esforzados trabajadores del monte –frecuentemente idealizados en las letras– pueden presentar un rostro de brutalidad y crueldad cuando las circunstancias así lo imponen.

Esta galería lamentable de personajes no agota, sin embargo, el inventario de figuras humanas que Yáñez representa en sus páginas. Estas también recogen los rostros de personajes que emergen de sus debilidades o de la dureza y crueldad del mundo que las rodea. Las páginas de “Haciendo patria”, que comienzan con un tono de censura levemente satírica, evolucionan hacia escenas donde los personajes descubren una zona de rica espiritualidad y de capacidad de sacrificio por sus semejantes. Similares perfiles de humanidad y desinterés tienen los narradores protagonistas de “Oro líquido” y “Fuego”, quienes luchan en sus aislados obrajes para mejorar la condición de sus hacheros y peones paupérrimos. En otros casos –como lo descubre el protagonista enloquecido de “Blanco y rojo”– los personajes comprenden que su propio sacrificio, inútil en este caso, puede ser el camino para su superación.

Sin embargo, en casi todos los casos, la visión del autor sobre el mundo que pinta en sus páginas mantiene aquella perspectiva de escepticismo y frustración. Si allí es posible encontrar personajes redimidos ante tanta mediocridad y tanta maldad, el sacrificio que ellos realizaron es finalmente estéril. Poco consiguen las maestras de “Haciendo patria”, ante la epidemia que comienza a diezmar a los alumnos de su escuela; ni es menos infructuoso el sacrificio del labrador de “Blanco y rojo”, cuyos algodones sucumben ante la manga de langosta que devora en una noche su cosecha. Él, que con sus esperanzas había llegado hasta olvidarse,

...de los sufrimientos, del calor, de las hormigas y las moscas, hasta de las víboras, una de las cuales por poco me clava su colmillo, de la falta de agua y de la exigua comida... (p. 150),

quedará, a causa de su fracaso, encerrado en las paredes de una dolorida memoria y su alienación. No es más fructífero el sacrificio del personaje de “Oro líquido”, quien se preocupa por la sed de una población perdida y termina cometiendo un involuntario crimen. Algo similar sucederá a los peones fieles y obedientes del obraje de “El aguatero”, a quienes los revoltosos privarán de la escasa ración de agua que les estaba destinada. El pago por su lealtad sería un suplicio de la sed mayor de la que padecían, y en sus miradas quedaría

...la tristeza de las vacas chupadas cuando miran al ternero que tironea de la ubre seca... (p. 17).

A pesar de que el narrador está de parte de estos personajes sacrificados o emprendedores, sabe que los suyos son sufrimientos sinsentido. Detrás de ellos –como detrás de las acciones espurias de los personajes censurables– se encuentra la misma constante que atraviesa las páginas de Yáñez: en el fondo de su alma, el hombre no anida la grandeza. O, en el caso de los mejores, para ellos la grandeza no les está destinada.

En todos los casos, su libro debe ser recorrido guardando la memoria de su título. Toda denuncia, toda prédica es inútil. Todo –como los algodones devorados por la langosta– se siembra para el desierto. En las páginas que, “A manera de justificación”, anteceden a los relatos, el autor recuerda el origen de su libro. Señala que lo hizo

...no sin mucho titubear, a instancias de un grupo de amigos sinceros que *todavía* creen que poner de relieve las faltas ajenas es la manera más segura de que alguna vez éstas se corrijan... (p. 11).

El párrafo es, de por sí, lo suficientemente explícito. El autor pasó previamente por un “mucho titubear”, por un dudar sobre

la eficacia que tendría el destacar las “faltas ajenas” para que estas alguna vez “se corrijan”. La insistencia de “amigos sinceros” –y no su fe en los resultados– fue lo que incitó a su edición. En este caso –felizmente– el autor exaltó la amistad sobre el escepticismo. Y aquí está su libro, producto de la feliz insistencia de aquel grupo de amigos esperanzados en que una denuncia podría modificar la errática marcha de las cosas. Pertenecen, como dice su autor, al grupo de los que “todavía creen”. Él, en cambio, pertenecía a aquellos a los que la realidad les había enseñado cuáles eran sus verdaderas reglas. Aquellas que le recordarán que, más allá de toda esperanza, nada cambiaría. Que nada podía ni habría de cambiar.

### Sobre algunos personajes

No sería premeditada la diferencia entre la persona narrativa de las composiciones más extensas del libro de Yáñez y las más breves. En aquellas, el autor eligió el clásico narrador en tercera persona que cuenta historias ajenas; en estas, el propio narrador es protagonista de los hechos que cuenta en primera persona. Posiblemente –como sostenemos– Yáñez no se detuvo premeditadamente en estas diferencias. Pero las líneas narrativas que dirigió lo condujeron a ella. En el caso de sus tres relatos más extensos –especialmente en “El cuarto poder” y “La decadencia de los ídolos”–, el narrador pretendió presentar un cuadro, profundamente crítico, de algunos de los males que censuraba en su prólogo.

En “El cuarto poder” desmenuza las argucias con que un periodista venal asedia a los corrompidos poderosos de una pequeña ciudad del interior. Estos finalmente consiguen librarse del molesto visitante que no era mejor que ellos. “La decadencia de los ídolos” es el más satírico de sus relatos. Se subtitula “Historia

de un hormiguero” y allí el narrador realiza una ácida crítica de la sociedad humana a través de la sociedad de los insectos. La corrupción de los gobernantes que se quitan uno al otro el poder y la veleidosa y cambiante adhesión popular están pintadas con escaso disimulo. Tal es el caso de la hormiga presidenta que recibe serenamente a la que la había destituido (que correría la vez igual destino):

...hizo su renuncia, saludó con un gesto a su sucesor, tomó su sombrero y fuese a almorzar a su casa, ya que no podía hacerlo en lo sucesivo en su despacho presidencial a costa del presupuesto (p. 130).

En ambos relatos, como vemos, Yáñez se refirió sin medias tintas a un tema que parecía preocuparle: el de la crisis moral que padecía la sociedad en que le había tocado vivir. No había en esas páginas problema mayor que el de denunciar los vicios y defectos que él lamentaba. De allí que su mirada prefiera detenerse en los acontecimientos y la tonalidad moral de estos, antes que en el mundo interior de sus personajes. Es verdad que en “El cuarto poder” el narrador nos presenta, en el personaje López Pérez, el cuadro de una psicología bien armada y de reacciones coherentes y aun creíbles. Algo similar sucede con los otros personajes aunque de ellos solo conozcamos algunas pinceladas. Pero en este caso, el narrador solo se detiene en el mundo interior del inescrupuloso personaje para mostrarnos uno solo de sus costados: el de su ambición y sus retorcidos vericuetos. Algo diferente sucederá, en cambio, en aquellos otros relatos en los que el narrador de Yáñez se convierte en protagonista de los hechos y nos cuenta, desde el fondo de sí mismo, qué es lo que ve de la historia y cómo la interpreta.

Los narradores protagonistas que cuentan las distintas historias de *Predicando en el desierto* deben ser, obviamente, diferentes. Sus experiencias son particulares aunque se desarrollen en un medio geográfico bastante homogéneo. Uno de ellos será

aguatero de un obraje; otro se perderá en medio del monte; un tercero será el director de una escuela lejana; otro se desempeñará como improvisado obrajero, y el último será un alienado por el fracaso de su cosecha. Cada uno de ellos se detendrá en detalles de su vida en diferentes escenarios del campo santiagueño. A cada uno de ellos lo acompañarán diferentes personajes. Sin embargo, en esencia, los diversos rostros de estos distintos personajes reflejarán uno solo. A pesar de su diversidad, el narrador protagonista de estos relatos de Yáñez cuenta, en diferentes escenarios y con nombres diferentes, la misma historia.

Si aquellos largos relatos reflejaban de diferente modo la misma crítica social, también estos relatos breves reproducen una situación similar: la de un personaje simple que cuenta una historia sencilla que desemboca en una situación extrema. O que, al menos, él siente como extrema. Esto sucede en “El aguatero” donde el narrador ve cómo los peones sedientos matan a su compañero por un poco de agua; en “La garra del monte” donde el personaje, perdido en un bosque que desconoce, padece la angustia de una interminable noche solitaria

...temiendo algo que tardaba en venir y nunca venía... (p. 78);

en “Haciendo patria”, donde un improvisado director de escuela descubre que el desengaño de la mujer que ama lo llevaba a su inmoliación; en “Fuego”, que le muestra, al horrorizado narrador, la antorcha humana en que se convierte su socio inescrupuloso a causa, seguramente, de un incendio que iniciaron los peones hastiados de sus crueldades; o en “Blanco y rojo”, donde el personaje enloquece ante la invasión de langostas que terminan con su sacrificio y con sus sueños.

En estos casos, el personaje no solo cuenta la historia sino que, de diversos modos, la padece. Los hechos que él narra están allí. No hay distancia entre ellos y quien los cuenta. Todo sucede

de un modo directo e inmediato. No hay nada que pueda no afectarle o resultarle indiferente. Y pocas veces lo que allí sucede no le llega de un modo tumultuoso, devorador, imperativo.

El ambiente, las limitaciones, la situación social rodean y condicionan a este personaje. Por todas partes descubrirá las estrechas fronteras y las carencias; su destino de vivir en un territorio áspero, de particular inhospitalidad y escasas esperanzas. Pero luego descubriremos que, aunque las cosas suceden a su alrededor, todo se desarrolla en el fondo de sí mismo. Si el mundo que lo rodea es limitado, pero muy definido, su aspecto adquirirá poco a poco las formas de su mirada, de su temor y de sus esperanzas. Todo lo que allí sucede pertenece a un territorio compartido y que otros pueden habitar; pero, para el narrador protagonista, estas son finalmente referencias de una realidad exterior que no lo compromete sino cuando se sumerge en el fondo de sí mismo. Por ello es que, tal vez, los otros personajes de su historia son solo figuras que dependen de la pintura que él les haga. Y por eso es que, también, él concluye generalmente sus relatos con una apreciación sobre lo que está imaginando, sintiendo, padeciendo.

A aquel personaje visto desde afuera o a este visto desde adentro, se le sumaban otros personajes menores que aparecían al servicio de la historia. Eran generalmente figuras secundarias que empalidecían junto al personaje principal, aunque algunas veces adquirirían el carácter de deuteragonistas en la pieza. Este es el caso del caudillo de “El cuarto poder”; o Moreno, el cambista que mezquina el agua en “Oro líquido”; o el duro Santiago Gutiérrez, que dirige el obraje en “Fuego” y muere envuelto en llamas por la venganza de sus peones. Estos son personajes que aparecen dibujados en la voz del protagonista central o en la del narrador impersonal, pero que en algunos momentos –como en el caso de Santiago Gutiérrez– concentran sobre sus figuras el foco de luz del relato.

Sin embargo, el tipo de personaje que aparece en la narración de Yáñez no se agota aquí. Existe a lo largo de sus páginas

un personaje que puede adquirir diversos rostros, pero que en esencia es el mismo. Es un personaje que está detrás de los destinos de los otros y que, en algunos casos, es el verdadero centro de la historia. A su alrededor giran los otros y, por su causa, los demás pueden estar condenados a la vida o a la muerte. Este personaje está representado por todo aquello que produce calamidades y penurias que, a veces, llegan a situaciones límites. Puede ser el sol ardiente, el laberinto del bosque, la pobreza extrema, las calamidades permanentes o el infierno de la sed. A partir de allí pueden desencadenarse nuevas penurias o –como en el caso de “Haciendo patria”– sirve al personaje para encontrarse consigo mismo. En tres relatos –“El cuarto poder”, “La decadencia de los ídolos” y “Fuego”– la desgracia trae la forma de antiguos defectos de nuestra vida social. En “El aguatero” y en “Oro líquido”, la maldición de la sed interminable y la tierra reseca serán origen de las respectivas tragedias. En “La garra del monte”, será la desesperante prisión del bosque la que llevará al personaje a los límites de pavor. En “Haciendo patria”, la aberrante pobreza y

...la sequía, los calores fuertes, la tierra salitrosa que se mete en todas partes... (p. 99)

se mostrará con el rostro de una epidemia avasallante que iría diezmando uno a uno a los pobladores. En “Blanco y Rojo”, los personajes logran superar la carencia de agua y la precariedad de sus medios, pero una inesperada manga de langostas –como una plaga de origen divino– es, en este relato, el rostro que adquiere el personaje de la desgracia. Y en otros –numerosos– pasajes de su libro, Yáñez se detiene para mostrar alguna carencia, algún antiguo defecto de su tierra. Pocos libros de Santiago del Estero –como estos relatos anteriores al 40– demuestran tanto rigor y una visión tan crítica sobre las limitaciones de su geografía, la corrupción de sus instituciones y la decadencia de sus gentes.

En todos los casos, pareciera que Yáñez quiere recordarnos que aquellas son tierras de dolor o de carencias; que a su per-

sonaje –como en “Haciendo patria”– solo le está concedida la esperanza después de haber sido puesto a prueba con inusitada dureza. Para que no queden dudas de esta presencia, el narrador del relato se detiene en ella, la rodea y la describe morosamente. En diversos momentos, nos señala sus consecuencias. Uno solo de ellos puede servirnos como ejemplo:

Ranchos viejos, retorcidos y tristes; mujeres ajadas por el sufrimiento y la desnutrición sistematizada por la costumbre; hijos sucios, descalzos y cubiertos por trapos lastimosos. ¿Qué más? Poca cosa; perros flacos, algún caballo paciente y resignado, una porción pequeña de cabras, criadas Dios sabe cómo, mordiendo acá y allá, guiadas por el instinto, entre tunales y monte ralo (p. 53).

La descripción es de por sí harto elocuente y cualquier glosa solo podría entorpecerla. El cuadro no puede ser más desolador y el narrador de Yáñez ha elegido aquellos elementos que lo hacen más patético: la soledad de los ranchos y un paisaje donde solo habitan mujeres avejentadas y enflaquecidas, chicos desnutridos, perros, cabras y algún caballo, que llevan la permanente marca de un hambre antigua, de la interminable pobreza. Este es el otro personaje que Yáñez no deja de evocar. Este es el protagonista siempre invitado, nunca escondido que se mete en el destino de los otros; lo oprime lenta, tenazmente, interminablemente lo devora.

### El oficio de narrar

Yáñez pertenece a una larga y feliz tradición de los narradores regionales: la de los que cuentan con ingenuidad. O con aparente ingenuidad, porque tal es su caso.

Las letras santiagueñas, como tantas otras, deben una parte sustancial de su palabra escrita a esta constelación de contadores que cuentan refiriendo los hechos tal cual suceden o tal cual ellos creen que suceden. En medio de tanta literatura adocenada, preocupada, la palabra de aquellos narradores trae un aire de ingenuidad que nos reencuentra con el origen de toda narrativa. En sus historias, lo único que importa es lo que sucede sin detenerse mayormente en averiguar sus causas.

Yáñez juega con esta técnica expresiva. Si nos detenemos al azar en cualquiera de sus páginas, veremos que el narrador –generalmente cuando lo hace en primera persona– quiere contarnos los hechos y la apariencia de estos hechos. Pero luego, al penetrar en aquellas páginas, descubrimos que ese contar no es ingenuo y que la actitud de su narrador no es, en modo alguno, inocente. El narrador protagonista cuenta como si no supiera... pero sabe demasiado. Este, quizá, es el recurso que mejor emplea Yáñez para conferirle a sus piezas ese tono de permanente frescura. El lector siente que está frente a alguien que le está contando algo en forma directa, sin meterse en los hechos para enredar o confundir la historia. Más allá de la estricta enumeración de estos hechos, le sería posible buscar una reelaboración más “literaria” de su material narrativo. Pero esto al lector no le importa. Y al narrador tampoco le importa.

Cuando la trama del relato exige que aparezcan en él las causas que lo originan o el perfil de una psicología encargada de complicar las cosas, Yáñez acude a una técnica similar a la anterior: deja que el personaje se muestre a sí mismo sin interferir aparentemente en sus palabras.

Toda mi vida no había hecho otra cosa que medrar al amparo de todos los gobiernos, en diferentes puestos y lugares, casi siempre sin hacer nada útil (p. 85).

Dice de sí mismo el protagonista de “Haciendo patria”. Cuando el relato está contado en tercera persona, el narrador impersonal

aparenta contarnos en forma indirecta lo que el personaje piensa y sabe de sí mismo.

Pero esta técnica no es la que apuntala aquella pretendida objetividad ingenua de sus relatos. Para lograrlo, Yáñez suele emplear otro camino que le produce también buenos resultados. Este consiste en que los personajes narradores reproduzcan generalmente la vida o las acciones de otros. Es verdad que –tal como lo señaláramos– el narrador protagonista está finalmente hablando de sí mismo. Pero lo que él nos cuenta, en apariencia, se refiere a otros personajes o a la incidencia que estos tienen en su vida. De allí que Yáñez juegue con el recurso de hacernos creer que oímos la voz, generalmente ingenua, del personaje que narra. Pero, en realidad, a través de aquella figura de ficción, estamos oyendo su propia voz.

Hay otro aspecto de su técnica expresiva que Yáñez maneja con gran acierto. Es una técnica por la que logra la impresión tan nítida de que lo que él nos está mostrando es una “tajada” de la realidad. El recurso en sí es simple pero solo un contador de raza puede emplearlo con buenos resultados. Este recurso se detiene preferentemente en dos momentos importantes de la historia: su comienzo y su final. Gracias a ello, hay una clara marcación de los límites y la tajada de realidad aparece recortada claramente entre el antes y el después que rodea la historia.

Para el comienzo de sus relatos, Yáñez elige generalmente una fórmula que maneja diestramente: la entrada directa *in medias res* en la historia. A través de ella, el problema que dará origen a la narración o los vericuetos de una psicología que pesará sobre la historia aparecen sin rodeos ante los ojos del lector:

Para José Pérez sólo había dos clases de hombres: los vivos y los zonzos (p. 21).

En un principio yo no quise comprar aquellas veinte hectáreas de monte virgen, pero el precio era tentador y las perspectivas muy buenas (p. 109).

Yo no sé qué tenía el patrón, pero a mí me gustaba (p. 13).

En pocos trazos, ya sabemos de qué nos hablará aquel narrador y cuál es la dirección hacia la que tenemos que dirigir nuestra mirada. En los párrafos siguientes, irá deshilvanando aquel problema inicial y prontamente nos encontraremos instalados en la historia.

El final de sus relatos también presenta otra constante. Aquí la narración no tiene un carácter abrupto como en los comienzos sino que, por el contrario, la historia parecería continuar. Sin embargo, esta impresión es solo aparente ya que la continuidad no se produce en el desarrollo de la historia, sino en la mente del personaje que la contempla. Allí comprendemos que el relato está contado en dos niveles. Sobre uno de ellos nos cuenta la historia que tiene un comienzo y un final muy precisas. Es el nivel que enmarca la narración en esa “tajada” que no tiene antes ni después. Sobre el otro (el de la vida interior del narrador) en cambio, las consecuencias del relato continúan; pero el relato no continúa. Este recurso lo logra Yáñez a través de los párrafos sugerentes, esfumados con puntos suspensivos, con los que concluye sus historias:

El pobre muchacho, de frente al incendio / en que había muerto su padre, / se tapaba la cara y lloraba suavemente. A sus espaldas, cerrando los puños impotentes, me puse a sollozar y abrazándolo lo acuné como si fuera un hijo... (p. 118).  
Pero antes de partir, para consolarme un poco de la monotonía del paisaje, alcé en el sulqui a la señorita Soria / arrepentido por haberla engañado / y me la llevé conmigo, cubriéndola de besos apasionados durante las veinte leguas del camino... (p. 105).

Aquí no sé agotarían los recursos narrativos que Yáñez maneja con destreza. Valdría la pena destacar su manejo de los “enlaces”

con los que logra una fluida unión entre dos partes inconexas del relato o entre dos tiempos diferentes. De este modo, la narración logra ese devenir natural que caracteriza su prosa.

Otro aspecto no menos considerable es el de la tonalidad que alcanzan sus páginas, aun las de mayor tensión dramática. Aquí Yáñez reitera aquella serenidad en ese contar aparentemente ingenuo al que hicimos referencia. Aunque aparezcan adjetivos cargados de afectividad, aunque sintamos que su narrador “siente” lo que pasa, las páginas de Yáñez no se tiñen nunca de oscuras tonalidades dramáticas ni –aun frente a la tragedia– se asoman al patetismo. Hay una moderada exaltación. Una moderada manifestación del dolor.

En esta forma de contar –precisa, medida, no exaltada– se descubre la clara raíz regional de este contador. Aunque él sea –como antes señalamos– uno de los más rígidos censores de los defectos de su tierra, la forma mesurada de mostramos los hechos y su contenida entonación son propias de un hombre del Noroeste y, más propiamente, del interior de Santiago del Estero.

En este caso, a diferencia de las exaltaciones superficiales que muestran un costado falseado de esta cultura, Yáñez no necesita hacer una exégesis ingenua de lo santiagueño porque su forma de decir es auténtica y raigalmente santiagueña. Como los colores apagados que él mira con tristeza, como la costumbre de la soledad y la larga sed. Su voz puede sonar dolida de tanto predicar en vano, o puede tener sabor ácido en sus páginas satíricas; pero la imagen que él pinta en aquellos personajes que se le parecen es la única posible para habitar en sus relatos. Y el “paisaje sin paisaje”, la tierra de la eterna y siempre postergada promesa, y el horizonte sin horizontes, que él tantas veces señala con su palabra desnuda, son partes de una forma que le escuece y le duele; pero de una forma que –quíéralo o no– es una parte muy antigua de su propia alma.

## SUMARIO DE *VERTICAL*

Aún estaba fresca la tinta de aquel cuadernillo de veinte páginas que le había entregado el dueño de la imprenta Molinari, cuando Horacio Germinal Rava –hace ya medio siglo– escribió sobre la hoja blanca que le servía de tapa:

Primer ejemplar de *Vertical* impreso el 3 de julio de 1937, a las 20 y 45.

De aquella misma imprenta saldrían, durante casi tres años, los restantes números de aquella revista. El destino que suele aguardar a los proyectos culturales en nuestro medio no sería distinto en este caso. Pero las circunstancias en las que se publicaron estos números, y las causas que impulsaron su desaparición, son particulares, al menos, singularmente curiosas. Sobre ellas y sobre el ponderable aporte que brindaría aquella publicación es lo que intentaremos presentar en las siguientes páginas de este sumario de *Vertical*.

### Características

Sus ejemplares aparecieron entre julio de 1937 y mayo de 1940. Su último número fue el diecisiete, pero como el penúltimo de ellos había sido doble (15/16) a la cuenta final debe restársele uno. Su publicación fue bimestral. A partir de su último año, tal vez como signo de su próximo fin, apareció trimestralmente.

Más irregularidad, en cambio, hubo en el número de sus páginas. Las veinte iniciales aumentarían a veinticuatro (extensión que repetirían la mayor parte de los números). Pero algunas entregas posteriores superaron levemente esa cifra, y el sexto número (mayo del 38) alcanzaría la inusitada cantidad de cuarenta y cuatro páginas.<sup>31</sup>

El esquema de la revista no variaría sustancialmente: una tapa de papel –que luego sería de cartulina blanca o de color– sobre la que aparecía el número y fecha de la edición y la nómina de colaboradores. Sobre el margen izquierdo, y para ser consecuente con su nombre, aparecían una debajo de otra las letras que componían el nombre de *Vertical*. Cada ejemplar se iniciaba con un artículo editorial que señalaba sin tapujos el pensamiento de la Dirección de la revista. Esta fue inicialmente compartida entre Lola Quiroga y Horacio Rava; pero, al alejarse la primera de ellos de Santiago, el autor de *Romance sin romance y otros poemas* sería su único director hasta el número final.

La primera edición anunciaba que sus páginas se referirían a “Artes y Letras”. A partir del segundo número, y hasta el final, el temario sería de “Sociología, Artes y Letras”. Las páginas del centro solían recoger poemas compuestos con otra tipografía. Las últimas estaban generalmente destinadas a comentarios bibliográficos, notas sobre publicaciones o exposiciones pictóricas y alguna semblanza de algún pintor o escultor. Una página final

---

31 Los números, fecha de aparición y cantidad de páginas de esta publicación fueron los siguientes: N.º 1, julio de 1937 (20 págs.); N.º 2, septiembre de 1937 (24 págs.); N.º 3, noviembre de 1937 (24 págs.); N.º 4, enero de 1938 (24 págs.); N.º 5, marzo de 1938 (24 págs.); N.º 6, mayo de 1938 (44 págs.); N.º 7, julio de 1938 (24 págs.); N.º 8, septiembre-octubre de 1938 (24 págs.); N.º 9, noviembre-diciembre de 1938 (25 págs.); N.º 10, enero-febrero de 1939 (26 págs.); N.º 11, marzo-abril de 1939 (24 págs.); N.º 12, mayo-junio de 1939 (28 págs.); N.º 13, julio-agosto de 1939 (26 págs.); N.º 14, octubre-noviembre de 1939 (26 págs.); 15/16, enero-febrero de 1940 (28 págs.) y N.º 17, abril-mayo de 1940 (24 págs.).

anunciaba la nómina de publicaciones recibidas y las revistas llegadas como canje.<sup>32</sup>

Durante su publicación, *Vertical* recibió el apoyo de algunos avisos de favor. El aporte de varios profesionales del medio y de alguna que otra casa de comercio que le brindaron algún respaldo económico. Sin embargo, la mayor parte de los ingresos con los que se mantenía la revista provenía de sus suscriptores. Una notable merma de ellos –por motivos que señalaremos más adelante– resentiría la impresión de aquellas páginas y la condenó, en breve plazo, a su desaparición. Como una nota nostálgica de aquellos tiempos –que, según denunciaban los editoriales de la revista, eran muy difíciles– queda la consideración de su precio. A lo largo de todos sus números, su costo no varió. La suscripción anual ascendía a un peso y cada número suelto, a solo veinte centavos. De los de antes...

### Colaboradores...

Si intentáramos justificar la importancia de *Vertical* tal vez sería suficiente una recorrida por su nómina de colaboradores. En este

---

32 Además de su necesaria relación con otras revistas y editoriales de la Argentina, *Vertical* tuvo canje (y comentó) libros y revistas de Italia, Brasil, Chile, Venezuela, Cuba, México, Uruguay y El Salvador. Obviamente, los títulos argentinos –y dentro de ellos, los santiagueños– fueron los más numerosos. Entre los libros de autores de Santiago que fueron comentados figuran: *El bosque sin leyenda* y *De la medicina y los médicos de Santiago del Estero, desde la conquista hasta fines del XIV* de Orestes Di Lullo; *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, *Mitos perdidos* y *Ensayo sobre la expresión popular artística de Santiago* de Bernardo Canal Feijóo; *Astillas e Hijo de América* de Horacio Germinal Rava; *Don Santos Guiador* de Oscar R. Juárez; *Los papeles de Ibarra* de Andrés Figueroa; *Escuela y patriotismo* de Medardo Moreno Saravia; *Reflejos del salitral* de Cristóforo Juárez; *Hurgando la vida* de Carlos Bernabé Gómez; *Changos* de Blanca Irurzun, etc.

caso, podríamos hacer una doble clasificación: entre aquellas figuras destacadas del espectro cultural argentino y aquellas otras provenientes del ámbito regional. (Aunque –reconocemos– esta clasificación nos obligaría a ubicar en ambos grupos a Bernardo Canal Feijóo, indiscutiblemente santiagueño, pero que paradójicamente recibía por esos años el premio de la Comisión Nacional de Cultura por su *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago*. Algo similar ocurriría, con la perspectiva de los años, con el nombre de Jorge Washington Ábalos.

En la nómina de figuras que tenían, o que luego tendrían difusión nacional, podríamos incluir a Álvaro Yunque (1), Juan Montovani (15/16), Nydia Lamarque (1), Dardo Cúneo (17), C. Córdoba Iturburu (8, 9, 10), Fryda Schultz de Montovani (14, 17), Carlos Sánchez Viamonte (12) o Américo Ghioldi (17). Al abordarse la línea de pensamiento de *Vertical* confirmaremos, tal como es lícito sospechar, que la elección de este grupo de colaboradores no era caprichosa. Tampoco lo serían las transcripciones de textos de Echeverría y Sarmiento sobre la educación en la Argentina en momentos en que se debatía, en la Convención Constituyente Santiagueña de 1939, la alternativa entre enseñanza laica o religiosa (denominación con la que entonces eran propuestos los términos de la polémica alternativa). En este primer grupo incluirían la transcripción de textos de algunos escritores extranjeros de diferente origen: Thomas Mann, Khalil Gibran, Miguel Otero Silva, Luis Alberto Sánchez, Pablo Nómada, etc.

Más nutrida debería ser obviamente la nómina de escritores locales que colaboraron con *Vertical*. El nombre de varios de ellos apareció esporádicamente; otros, en cambio, fueron firmes colaboradores de la revista. La delicada escritora Blanca Irurzun fue tal vez el ejemplo más persistente, ya que su firma solo faltó en uno de los números. Una persistencia casi similar observó Carlos Bernabé Gómez, quien llegó a anticipar en aquellas páginas algunos fragmentos de la que luego sería su obra mayor: la novela *Tolvanera*. Aunque *Vertical* se abrió a otras inquietudes, bastaría la mención de los nombres de tres poetas que colabo-

raron asiduamente para asegurar su permanencia en la historia de las letras santiagueñas. Ellos son los de María Adela Agudo, Luis Manzione y Cristóforo Juárez. Cualquiera de ellos es ineludible en una antología valedera de nuestras letras. Pero el caso de Juárez es aquí relevante, ya que el autor de los *Reflejos del salitral* adelantó en estas páginas algunos de los poemas que configurarían su libro imprescindible. (Tampoco puede olvidarse que su poemario fue editado con el sello de aquella revista). Más específicas fueron las notas de Domingo A. Bravo. Luego de algunos artículos sobre temas pedagógicos y musicales, Bravo abordó casi exclusivamente el comentario de libros santiagueños y en ellos se detuvo a partir del décimo número de la revista.

La nómina de colaboradores locales que publicaron en *Vertical* fue muy generosa. Ya casi al final de su segundo número, la Dirección pedía a los numerosos “colaboradores espontáneos” que limitasen la extensión de sus trabajos y que los enviasen escritos “a máquina, de un solo lado de la plana”. Aunque lamentaba no poder publicar todos los envíos, las futuras páginas de la revista recogieron, entre otros, trabajos de Andrónico Gil Rojas, Bernardino Sayago, Ramón I. Soria, Oscar R. Juárez, Jorge Washington Ábalos, Julio H. Urtubey, Ramón Ciro Orieta, Marcos Rosenstein, Antonio de la Cruz Palomino, Stella M. de Rava, Hipólito Noriega, Domingo Maidana, Félix Molina Téllez, Martín Fernández, etc. El paso del tiempo, como siempre sucede, se encargaría de hacer la selección final entre los que deberían permanecer. Pero, desde una perspectiva histórica, esta nómina es generosa en nombres destacados en la vida cultural de aquella época.

### ...y colaboraciones

La generosa apertura a los “colaboradores espontáneos” conspiraría, como sucede en tantos casos similares, contra la coheren-

cia y el ordenamiento de la revista. Sin embargo, la Dirección de *Vertical* supo mantener una línea editorial que se reflejaba en los artículos publicados. Especialmente en aquellos de índole ideológica o doctrinaria. La publicación apareció entre hitos importantes para la vida del mundo: desarrollo y fin de la guerra en España, y prolegómenos y comienzos de la Segunda Guerra Mundial. Sería imposible concebir, en una revista que no era eminentemente literaria, una ausencia en la toma de posiciones frente a aquellos trágicos acontecimientos. *Vertical* la tuvo y con una clara militancia; aunque esta militancia –como luego veremos– estaba sostenida sobre bases noblemente idealistas.

La República Española fue motivo de exaltación y, con la caída de Madrid, fuente de lamentos. Tanto seducía aquel tema que la revista transcribió un artículo de Thomas Mann (9) y otro, de título muy sugerente, de Luis Alberto Sánchez (8); “No es dolor de España; no: duele el hombre”. Córdova Iturburu la evocaría con un artículo y un poema (9 y 10). En el segundo número, apareció un comentario del libro *España 1936* de Álvaro Yunque, y en el sexto un saludo para la Madre Patria con motivo del “Día de los trabajadores”. En este último número, Antonio de la Cruz Palomino –un subtítulo aclara que es el vicecónsul de la República Española– inicia una serie de artículos de exaltación de aquel gobierno o de nostálgicas memorias de su tierra lejana (8, 9, 12). Ángel Osorio Gallardo se enfrentaría con quienes temían que la República cayera bajo formas de bolcheviquismo (10) o de quienes creían que los alemanes e italianos, aliados del franquismo, alguna vez abandonarían el territorio hispano. Pero tal vez la nota más personal y evocativa la encontramos en el homenaje por la trágica muerte de Federico García Lorca (3) a quien Horacio Rava le destina una “Elegía...” y transcribe fragmentos del célebre poeta granadino.

Menos espacio –aunque los juicios sobre los mismos fueran decisivos para la vida de la revista– recibieron los dramáticos acontecimientos que terminarían con la paz mundial. Fuera de alguna colaboración esporádica, su principal reflejo apareció en la columna editorial a la que nos referiremos en otras páginas.

Especial atención merecieron en *Vertical* los problemas sociales que asolaban a la provincia y al país. También los artículos editoriales se detendrían en ellos, pero numerosos colaboradores le destinaron diversos trabajos.

Un aspecto que merece considerarse es que, a pesar de que las críticas arreciarían contra el gobierno o las clases dirigentes, los artículos no esconden la culpabilidad del hombre provinciano pasivo o desinteresado. La superación de estos defectos fue la declaración de principios del primer editorial de la revista. Segundo V. Osorio (4), en un artículo dolido por la difícilísima situación del campo santiaguense, acusa al gobierno de aquellos años y a los anteriores de la indiferencia frente a los problemas; pero también, al pueblo complaciente que lo vota y luego acepta el olvido de sus gobernantes. No menor dureza tiene un artículo de Carlos Bernabé Gómez (4) cuando destaca la indiferencia popular y gubernamental frente a la muerte del científico Duncan Wagner, a quien tanto debe el estudio del pasado santiaguense:

Es que se trataba de un sabio...; si hubiera sido un jugador de fútbol...

señala irónicamente Gómez al reflejar una escala de valores que no ha perdido lamentablemente su vigencia. En numerosos artículos suyos, Gómez habría de reflejar problemas de esta índole. Seguía una valiosa tradición de denuncia de las letras santiaguenses. Un ejemplo de ello puede confirmarse en la transcripción de una página memorable de Pablo Lescano (4) –“La lucha por el agua”–. O en el artículo donde aquel amenísimo evocador de la vida provinciana que fue Andrónico Gil Rojas (2) se pone muy serio y dice

No pretendo hacer literatura. Sólo contaré algunas peripecias que he debido soportar durante mi vida de maestro en el campo santiaguense.

Dentro de esta misma preocupación, pero destinada a ámbitos menos específicos, fueron los poemas de Julio H. Urtubey (4) –“Canto al obrero”– y de Juan M. Prieto (8): “Poema para mi noche de obrero”. Con buen tino, Marcos Rosenstein advierte sobre la forma en que la Argentina desatiende su “reserva nacional” (2), representada por su juventud sin horizontes, o fustiga el “despilfarro injustificado” (6) que nace de la desatención de los problemas sanitarios de la población. Dos números de *Vertical* (4 y 6) recogerían poemas de Ramón Ciro Orieta, el “nieto de Martín Fierro”, como firmaba, destinados a continuar la tradición hernandiana de contar males conocidos por todos pero hasta entonces callados.

Blanca Irurzun (3 y 13) y Stella Mackeprang de Rava (4, 9, 10, 17) se interesaron por el tema del niño y de la mujer en la sociedad de su tiempo. Hacia este problema también apuntaría el comentario del libro “Cuarenta y cuatro horas semanales” de Josefina Marpons (7), relativo al tema de la duración de la jornada de trabajo.

Un aspecto que felizmente preocupó a los hombres de *Vertical* fue el de la educación y sus problemas. Domingo Bravo (1) se refirió a la función del maestro; Joaquín E. Asís comparó (7 y 8) “la escuela Normal de ayer y hoy” y Elso Castagno (14) escribió un artículo sobre el deber de la escuela. Un tema esencialmente dramático –“El analfabetismo”– fue abordado por Felipe Ricardo Singer (11).

Necesariamente este interés por los problemas educativos debería reflejarse en la cíclica polémica entre “enseñanza laica o religiosa” que se debatía por aquellos años. Como puede presumirse, *Vertical* tomó definido partido por la primera y lo expresó en numerosos artículos. Segundo V. Osorio denunció en un temprano número (3) la situación de la “escuela laica en peligro”. En esa misma edición, Domingo Maidana colocó a “la enseñanza laica frente al clero”. Carlos Noriega (7) y Marta Samarán (11) también publicaron artículos de ese tipo. Juan M. Prieto (11) y Ramón Soria (11) señalarían sus temores por la posible instaura-

ción de la religión en la escuela. Como podemos ver, aquel número once (mayo-abril del 39) reflejaba la polémica ya existente en el seno de la Convención Constituyente provincial frente a aquella antigua alternativa. Ese número recogió también juicios de diversos autores en favor del laicismo. En el siguiente (12), Américo Ghioldi trazaría un esbozo en “Pablo Pizzurno: símbolo de maestro democrático”, y Manuel Palacín y Carlos Sánchez Viamonte –retomando el pensamiento de Ingenieros– opinarían a favor de “una moral sin dogmas”.

Esta vocación por el laicismo no se circunscribió al contenido de los artículos. *Vertical* terminó aquellos números con una exaltación para que los maestros defendieran la enseñanza laica. Y como signo del fervor de aquellos tiempos, queda también otra invocación a los posibles lectores: *Vertical necesita el apoyo de los hombres libres; suscríbase!!*

Sería impensable que, dentro de esta línea editorial tan claramente definida, las declaraciones y meditaciones sobre la literatura y el arte no respondieran a la concepción –años después tan difundida– de *arte comprometido*. Aunque, a rigor de verdad, fuera de algunas excepciones, la mirada de los colaboradores de *Vertical*, al detenerse en este tema, enfocó particularmente el problema del escritor y la literatura.

Ya en el primer número de la revista, Álvaro Yunque publicó su poema “Variaciones sobre un solo motivo”, en el que arremetía contra el culto del arte por el arte. Consecuente con la idea de sus versos, el poema de Yunque solo se esfuerza por transmitir una postura ideológica antes que por lograr algún efecto estético de valor (“Arte por el arte, oh, puro: / das flores al hambriento, / pero te guardas los frutos”). Bernardino Sayago publica en el siguiente número un artículo sobre “La posición del escritor” en una época de crisis y carencias. Páginas después, Manuel Palacio escribía sobre “El sentido de los libros”. Un criterio similar al de este artículo sostendrían, un par de años más tarde, Moisés Marquis (13) y Dardo Cúneo (17). En su única colaboración en *Vertical*, Cúneo se refirió a la que él denominó “la novela libertadora”.

En un artículo del número inicial de la revista, Domingo Maidana se detenía en la falta de atención que habían merecido las letras en quienes habían dirigido el país. De esta ignorancia y este desprecio surgirían los grandes problemas de nuestra patria.

Los libros nada enseñan al que no sabe pensar, por eso es que no tienen libros ni los estiman los que sólo obedecen a sus instintos, o se ocupan de los negocios ordinarios de la vida

sentenciaba Maidana al referirse a un tipo humano lamentablemente frecuente en nuestra historia.

En el mismo número (6), Samuel Mallo López y Juan Lazarte se refirieron también a la problemática de la función del escritor y el sentido del arte. Pero *Vertical* no se detendría solo en estos apuntes sobre el deber del escritor, sino también en sus derechos. A ellos les destinó varias páginas de su número 15/16, en las que transcribe las resoluciones adoptadas en el Segundo Congreso de Escritores realizado en Córdoba en octubre de 1939.

Todas estas colaboraciones se detenían en aspectos relacionados con la marcha de las cosas y la situación del país y del mundo. La marcada actitud crítica de sus colaboradores y su definida posición ideológica no dejarían de teñir el contenido de aquellas páginas. El deseo de trabajar en beneficio de la provincia –ya anunciada en la primera página de *Vertical*– continuaría en los números siguientes de la revista hasta su última edición. Sin embargo –cómo ya lo adelantáramos– *Vertical* destinó una parte importante de sus páginas a la producción literaria de aquellos años. No en vano la revista era conducida por un poeta y un enamorado de las letras de su tierra. De allí que numerosos comprovincianos, que cultivaban la prosa o el verso, encontrarán abiertas aquellas páginas para publicar sus trabajos. No sería tampoco extraño que desde otras partes del país, y aun fuera de él, llegaran colaboraciones para aquella revista que tuvo una considerable distribución dentro y fuera de nuestras fronteras.

Desde su primer número, la revista destinó una sección a los comentarios bibliográficos. La suerte de estas páginas varió de modo diverso pero, como resumen final, podemos afirmar que su importancia fue creciendo. Especialmente, a partir del número diez en que Domingo A. Bravo se hizo cargo del “Año bibliográfico en Santiago del Estero”.

La autoría de las reseñas apareció generalmente señalada con iniciales colocadas entre paréntesis al pie del comentario. El lector avisado podía fácilmente reconocer a Lola Quiroga (L.Q.), Horacio Germinal Rava (H.G.R.), Blanca Irurzun (B.I.), Carlos Bernabé Gómez (C.B.G.), Domingo Antonio Bravo (D.A.B.) o Bernardo Canal Feijóo (B.C.F.) a través de aquellas iniciales. Aunque hubo algunas iniciales mucho menos frecuentes o más misteriosas, cuya identificación podría quedar entre brumas. No eran tampoco ajenos –aunque menos frecuentes– los comentarios firmados con el nombre completo (tal era el caso de la sección de Bravo) o las reseñas anónimas.

La nómina de trabajos comentados fue proporcionalmente generosa. En muchos casos aquellas serían tal vez las únicas reseñas que habrían de recibir aquellos textos. En otros, en cambio, el comentario de *Vertical* se sumaría al de una más caudalosa bibliografía. Tal era el caso de los comentarios sobre los trabajos de Canal Feijóo, escritor ya celebrado con premios nacionales por aquellos años. *Vertical* se refirió a su *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* (3), *Mitos perdidos* (13 y 17) y *Los casos de Juan* (17). También anunció la aparición de su fundamental *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago del Estero* (5) y la recepción del Premio Nacional correspondiente a la sección norte del país (9). *Astillas* (5, 6 y 7) e *Hijo de América* (10) de Rava fueron abordados por diferentes autores. También los trabajos de Orestes Di Lullo: *El bosque sin leyenda* (3), aquel libro de dramática y muy dolorida belleza, y *De la medicina y los médicos en Santiago del Estero, desde la Conquista hasta fines del XIV*.

Era previsible que la mayor parte de los escritores locales comentados hubieran enviado un solo libro a *Vertical*. Aquí la

nómina se multiplica y su inventario es notablemente variado. Entre los libros comentados figuraban los siguientes: *Curso moderno de geografía elemental de la Provincia de Santiago del Estero* (5) de Juan B. Guzmán; *Fugacidad* (5) de Luis A. Ledesma Medina; *Para los niños de América* (7) de Gastón Figueroa; *Don Santos Guiador* (10) de Oscar R. Juárez; *Los papeles de Ibarra* (10) de Andrés Figueroa; *Escuela y patriotismo* (10) de M. Moreno Saravia; *Pronunciamiento de Santiago del Estero por la Revolución de Mayo* (10) de Alfredo Gargaro; *Discursos y conferencias patriótico-escolares* (10) de Candelario Olivera; *Hurgando la vida* (10 y 12) de Carlos Bernabé Gómez; *El divorcio. El Amor. Los Hijos* (12) de Santiago Dardo Herrera; *Changos* (12 y 14) de Blanca Irurzun; *Recuerdos de la escuela* (14) de Alberto Mariano; *Reflejos del salitral* (17) de Cristóforo Juárez; *El pH* (17) de Apolonio Alderete, etc.

De los libros escritos fuera de las fronteras provinciales, *Vertical* solo podría recoger obviamente una muestra muy limitada. En varios casos, aquellos comentarios apuntarían a trabajos que coincidían, de un modo u otro, con la línea de pensamiento de la revista o con los vaivenes de un mundo tan dramáticamente agitado por aquellas años. De allí que aquellas páginas recogieran reseñas sobre *España 1936* y *Poncho* (2 y 10) de Álvaro Yunque; *Cuarenta y cuatro horas semanales* (7) de Josefina Marpons; *Diez mujeres* (10) de José Pedroni; *Tierra amarga* (10) de Serafín J. García; *España bajo el comando del pueblo* (2) de C. Córdova Iturburu; *La voz en las manos* (13) de Margarita del Campo; *Tierra desencantada* (11) de José Rodríguez Iroiz; *Ayer eran las flores* (11) de Raúl Klappenbach, etc., y también los comentarios sobre “Tres libros de Guzmán Papini” (17) o la nota de Félix Molina Tellez sobre “La poesía afrocubana de Nicolás Guillén” (14).

Mucho menos abundante fueron los artículos referidos al arte o a los artistas. Solo los dos primeros recogieron en su segunda página una columna sobre ese tema. El primero de ellos, sobre “el pintor proletario” de Ángel Schettini (1) y el otro de Rafael Delgado (2), sobre la escultura en Santiago del Estero.

También hubo un artículo sobre el pintor Absalón Argañaraz (3); pero ninguno mereció tanta atención como Ramón Gómez Cornet (3, 4 y 6), cuya obra ya trascendía las fronteras nacionales. Las restantes notas de esta sección aparecen destinadas a muestras de artistas plásticos (7 y 14), museos (9) o el Primer Salón del Poema Ilustrado (14), organizado por *Vertical*.

Ya señalamos que *Vertical* adelantó gran parte de los poemas que compondrían los ponderables *Reflejos del salitral* de Cristóforo Juárez. Además y debido a las variantes que impuso su autor al reeditarlos en su libro, es muy interesante el cotejo entre la primera versión y la segunda. Algo similar ocurriría con los capitulillos de los futuros *Hurgando la vida* y *Tolvanera* de Carlos Bernabé Gómez.

No solo en estos casos las páginas de *Vertical* señalan un hito ponderable en las letras santiagueñas. También ellas acogieron uno de los primeros poemas de Julio H. Urtubey (4), varias composiciones de María Adela Agudo y Luis Manzione. Domingo A. Bravo abordaría inextenso un tema que luego desarrolló con pasión: el comentario de libros de sus comprovincianos. Si un solo hito fuera necesario para rescatar la importancia de esta revista tal vez bastaría mencionar el del cuento “El extraño caso de Aristides Bertón” (12). Su autor era un casi desconocido maestro de una lejana escuela de campaña; sin embargo la Dirección de la revista acogió su trabajo y lo publicó en sus páginas. Tiempo después, el destino y el estilo literario de aquel maestro sufrirían un cambio inesperado. Y Jorge Washington Ábalos, tal era su nombre, llegaría a ser el narrador más famoso y celebrado de las letras de su tierra.

## Aquel editorial

Desde el primer número de la revista, fue evidente que la columna editorial, compuesta por Horacio Rava, tendría una entonación muy clara y perfiles perfectamente definidos. A lo largo de sus ediciones, aquella entonación –a veces enfática– no varió ni tampoco su línea mostró ambigüedad alguna. Lo que allí se decía podía entenderse fácilmente. Y cuando debió reconocer algún error lo hizo sin tapujos. Aunque ello le significara, a corto plazo, hasta la propia desaparición de la revista.

El contenido de aquellas editoriales solo puede entenderse cabalmente si se los coloca sobre el marco histórico en que aquellos números aparecieron. Aunque a veces se reflejaron en ellos problemas de antigua data, su autor los inscribió sobre la circunstancia real y urgente que los rodeaba. En este sentido, la columna editorial de la revista se acercó más a la de las páginas de diarios y periódicos que a la de otras publicaciones similares. Allí se abordaron temas diversos. Sin embargo, en el momento de este sumario posterior, podríamos reducir la temática abordada a tres áreas identificadas con espacios geográficos cada vez mayores: la problemática santiagueña, la de la República Argentina, y la que reflejaba la ardiente situación internacional de entonces. A cada una de ellas nos referiremos en los siguientes párrafos.

Con el *tema santiagueño* se iniciaría el primer número de la revista. En verdad aquel primer editorial tenía más el aspecto de una declaración de principios que un comentario sobre la actualidad:

*Vertical* abre sus páginas a todos los escritores y artistas, sean o no santiagueños, capaces de poner su acción al servicio de la causa de la elevación espiritual del pueblo de Santiago, para que él logre también en una VERTICAL de aspiraciones, levantarse de la vieja, secular horizontalidad de su modorra.

Si este primer editorial aspiraba a superar una pasividad “secular”, la siguiente vez que aborde la problemática provincial (4) tendría una mayor carga dramática. Ese número apareció en enero del 38 y el autor de la columna señala la angustiada situación del campo santiagueño asolado por una devastadora sequía. El problema, sin embargo, provenía de antiguos descuidos y de repetidas promesas sistemáticamente incumplidas. Frente a estas carencias y desventuras, el columnista confronta el despilfarro oficial en gastos sin sentido y unido a una profunda insensibilidad.

En el noveno número, la columna aborda otro problema tan antiguo como vergonzoso: los ridículos presupuestos educativos y la desatención a los reclamos de los docentes. (En momentos de aquel editorial, los maestros de La Banda se encontraban en huelga por “la falta de pago de sus haberes durante muchos meses”).

El decimotercer número de la revista trae un editorial de singular energía. Con palabra abierta y sin tapujos, la columna denuncia la “subversión de valores” que se vive en Santiago. Y acusa al oficialismo y la oposición, “tan corrompidos y corruptores” unos como otros, y al profesorado y el magisterio “debatándose entre la necesidad y el egoísmo”. En esta situación, la juventud debía pasar “por cien vergüenzas” para conseguir la limosna “del puestito o de la dádiva”. El editorial se cierra con una acusación aún más enérgica, que más pareciera ser un lamento, por el fracaso de las aspiraciones de aquel primer número en que señalaba su aspiración de elevar el espíritu del santiagueño:

Pero hay algo peor: el pueblo indiferente.

Los últimos dos editoriales de *Vertical* (15/16 y 17) también abordarían la problemática de la provincia.

Santiago es un Diógenes que no encuentra un hombre

que lo gobierne correctamente, señala el columnista en el primero de ellos. Pero destaca que todo es causa de la indefinición por su destino y del hecho de que aún no hubiera puesto “delante de sí un ideal como una estrella” para guiar su camino. Como una ironía dramática, el último editorial de una revista que nació con una esperanza, termina en medio de la caída de un gobierno que refleja la crisis total en que vive la provincia. No dejan de ser dolorosas las palabras referidas a una tierra amada con que se cierra aquel último artículo:

Todo está por hacerse. Y el pueblo espera.

A diferencia de los artículos referidos a la ingente problemática provincial, la temática de los editoriales relativos a los problemas nacionales tuvo mayor preferencia por una línea de pensamiento que por la situación general que atravesaba el país. Es cierto que en uno de ellos (5), la columna se refería a las “recientes declaraciones del nuevo Presidente de la República acerca del respeto a la ley”; pero, a renglón seguido, la columna señala su escepticismo y ubica aquellas declaraciones en la misma tradición de la de otros presidentes anteriores. Todas ellas –según el editorial– decían con palabras lo que deshacían con los hechos y el país seguía padeciendo sus antiguos males. Más que una reflexión sobre el momento político argentino, aquel editorial denunciaba una antigua constante, duramente aprendida, de frustraciones y promesas.

En los restantes artículos de este grupo, hubo una especial preocupación por el estado de la cultura. En el primero de ellos (2), hay una denuncia contra la “persecución sistematizada” a diversos intelectuales por problemas ideológicos y una severa acusación contra “la ley de imprenta” que se había dictado en Santa Fe. El artículo termina con una exaltación, “desde el fondo de la selva santiagueña”, a los escritores e intelectuales argentinos para luchar por la “dignidad de la inteligencia”.

El siguiente editorial (3) continúa, con otros argumentos, la denuncia del anterior. El columnista insiste en su preocupación por la crisis ética, intelectual y cívica que padece el país. El gobierno, las universidades, los colegios y aun el arte –señala allí– son ámbitos destinados a la corrupción o la decadencia.

Del mismo tono son los dos restantes editoriales referidos a la problemática nacional. En el primero de ellos (7), el articulista denuncia la lamentable campaña gubernamental para dividir a sus habitantes en “deseables” e “indeseables”. En este segundo grupo, se encontrarían, paradójicamente, los mejores ciudadanos, por lo cual se llega a una subversión de valores y a una burla de la democracia.

Si Moreno, Echeverría, Sarmiento, Alberdi o Agustín Álvarez viviesen –concluye el artículo– serían deportados o perseguidos por indeseables.

El siguiente editorial (8) se referiría a uno de aquellos “indeseables” –Domingo Faustino Sarmiento– al cumplirse medio siglo de su muerte. En medio de tantos enemigos de una democracia acechada por todos lados –señala el editorialista– reconfortaba el espíritu cuando se veía a un país que, “así sea por un instante”, se encendía de entusiasmo “al conjuro del nombre de aquel gran idealista”. El editorial se cierra con una evocación a las famosas palabras que Sarmiento escribiera sobre la roca antes de su exilio en Chile, y con una exhortación del articulista para que “los hombres libres” siguieran luchando por un país en donde las ideas no tuvieran que morir.

Los editoriales referidos a la problemática internacional reflejaron –no podía ser de otra manera– las circunstancias dramáticas que anticipaban el desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial. Como en los anteriormente citados, estos editoriales asumieron una franca postura ideológica. Sin embargo, por una amarga ironía, el último de los artículos de esta serie reflejaría una situación inesperada.

El primero de ellos (6) habla sobre el panorama de un mundo ensombrecido por la guerra y el despotismo. Los franquistas españoles, los gobiernos de Alemania y Japón, y el “látigo de los tiranuelos y déspotas” de América Latina eran los culpables de esa lamentable situación que surgía –a criterio del articulista– de la desunión de los pueblos del mundo.

La sombra de la guerra es el tema con que se inicia el décimo número de *Vertical*. Recién comenzaba el fatídico 1939 y el editorialista expresa sus temores –lamentablemente certeros– por una posible “guerra continental europea” que se extendiera más tarde a todas las latitudes. El panorama que se presentaba en todas partes era cada vez peor y solo la unión de “todas las democracias del mundo” podría terminar con los verdaderos culpables.

El siguiente número (11) se abre con una acerba censura por la caída de la República Española. Su resistencia de dos años y medio había terminado y su derrota abriría otras puertas para el nazismo en Europa. El articulista acusa abiertamente a los gobiernos de Inglaterra y Francia que habían sido cómplices pasivos de los invasores foráneos.

También el número doce de *Vertical* continúa con aquellos vaticinios de una confrontación futura. Aunque su editorial se refiera al 1° de Mayo, esta fecha era motivo de consideraciones más serias sobre el destino de los trabajadores del mundo ante una próxima contienda. Como en artículos anteriores, su autor vuelve a recalcar la necesidad de una unión contra los totalitarismos.

A la luz de los editoriales anteriores y del espíritu general de la revista, resulta insólito el contenido del artículo con que se inició el número catorce de *Vertical*. Es necesario recordar que esta publicación correspondía al bimestre octubre/noviembre de 1939. Es muy fácil prever que con daría comienzo con una nota sobre el desencadenamiento de la guerra temida. La pesadilla prevista se había hecho realidad y su agente había sido aquel totalitarismo que *Vertical* había denunciado a lo largo de tantas páginas. Pero una situación inesperada y asombrosa había

cambiado los rostros de los otros personajes de la tragedia. Las antes censuradas Francia e Inglaterra se habían convertido en las defensoras de la libertad, y el articulista no vacila en reconocer su error y fincar sus esperanzas en el triunfo de ambas.

Más dramático sería aún el segundo error que reconoce aquel artículo y que la dura realidad le había mostrado:

Rusia, la misteriosa Rusia de los Soviets / ... / la burocracia estalinista, al servicio de quién sabe qué ambiciones, ha pactado con sus enemigos de toda la vida...

Y agrega que “a pesar del carácter dictatorial de su gobierno”, había sido aceptada con benevolencia porque era “una esperanza para las masas desposeídas”. Pero “el castillo de naipes ha caído” y el rostro del último personaje de la tragedia había quedado al descubierto.

Una simple evocación de la línea ideológica que durante dos años largos había sustentado la revista sería suficiente para destacar el coraje que encerraba aquel artículo. Y el ejercicio de una extraña honestidad no muy frecuente en épocas como aquellas de tan exaltada pasión. Su publicación significaba un abierto desafío a las concepciones políticas de numerosos lectores de *Vertical* y parece que estos así lo entendieron, o al menos lo sintieron. No habrá faltado tampoco quien no perdonara el insolente ejercicio de decir la verdad. Como reacción a estas desmesuras, aquellos suscriptores que no coincidían con aquella actitud se separaron de la revista y esto significó un duro golpe para su principal fuente de recursos. Al impulso de su antiguo fervor, la publicación continuó un par de números más. Uno doble (15/16) de enero/febrero del 40 y el último (17) de abril/mayo de ese año. Con este concluiría sus ediciones en momentos en que su voz hubiera sido tan necesaria. No había alcanzado a completar su tercer año de vida. Sin embargo, *Vertical* ya había terminado un par de números antes cuando la realidad, que es de hierro, le había hecho pagar un duro precio por sus ideales.

Como sucedía, como suele suceder, con tantas esperanzas comenzadas por los hombres, aquellos nobles ideales que nutrieron tantas páginas terminaron con otra desilusión.

## LA EVOCACIÓN LITERARIA DE ROSARIO BELTRÁN NÚÑEZ

Como sucede con otros conceptos esenciales, en la idea del viaje tendemos a ver uno solo de sus sentidos: el referido al traslado de un lugar a otro sobre la diversidad de la geografía. Difícilmente alguien asocie de inmediato este concepto con la idea del traslado en el tiempo –hacia el futuro o hacia el pasado–, o lo tiña de un contenido simbólico, o se refiera a sus connotaciones fantásticas. Sin embargo, una mirada atenta sobre estos sentidos nos mostraría que este tipo de viajes es mucho más frecuente de lo que solemos considerar. Y que cotidianamente emprendemos al menos un par de ellos, sin los cuales nuestra permanencia en la tierra sería inexplicable: el viaje de la memoria y el viaje de la imaginación. Con este último reelaboramos la forma del pasado, del presente o del futuro; con el de la memoria, solo la del pasado. Como vemos este es el único tiempo en donde los dos viajes –el de la imaginación y el de la memoria– pueden fundirse y confundirse. Y realizamos esta fusión para poder modificar ese pasado, es decir, el único tiempo que no puede modificarse. Como la única gracia que nos permite retornar serenamente a la lejana patria de la infancia.

Por otra parte, el viaje hacia el pasado no tiene como único fin la recuperación de la infancia. Se viaja de diferentes modos, como todos sabemos, y también son diferentes los motivos que nos mueven. Entre otras maravillas, nuestros antepasados griegos nos legaron la palabra nostalgia que contiene dos de los motivos más persistentes para la iniciación de este viaje: el dolor y el regreso. El dolor por la imposibilidad del regreso. El viaje de la nostalgia es siempre diferente del viaje del presente. Por este se tropieza, o puede tropezarse, con la áspera piel de la realidad.

Los rostros están hechos de enigmas y cada presente esconde en potencia el incierto futuro. En cambio, la nostalgia viaja por un pasado ya acabado. O por la parte de aquel pasado que ya ha acabado o que la memoria ha decidido cerrar. Todo lo que allí se encuentra es, entonces, conocido y no puede depararnos desagradables sorpresas. Es verdad que el dolor suele estar al acecho, pero antes de emprender el viaje ya lo conocemos y podemos prepararnos para él. Y saber de qué manera y hasta dónde puede empezar a destruirnos.

La literatura es generosa en este tipo de viajes. Son tantos los ejemplos que ella nos muestra que cualquier clasificación se enriquece con innumerables divisiones y subdivisiones. alguna de ellas puede servirnos para nuestro propósito. Y este no es otro que el de ubicar a un tipo de escritor que nuestras provincias suelen mostrarnos en abundancia. Los motivos de la existencia de este tipo de escritor son de índole diversa. Sin embargo, uno de ellos suele ser el preponderante: el de la emigración del hombre o de la mujer de su tierra hacia otros horizontes. En la mayor parte de los casos, *éxodo* es el triste nombre que lo nombra. En otros, distintas circunstancias contribuyeron a su alejamiento. De cualquier modo, el resultado es que este escritor ya está lejos de su casa. O de aquella casa en donde está encadenado su pasado.

Las letras santiagueñas son testigos de este proceso. Por su historia pasan nombres de comprovincianos que iniciaron el largo viaje y que luego, a la distancia, evocaron la tierra perdida. La minuciosa nostalgia, que siempre está al acecho, los habitaría en diversos momentos y numerosas páginas recogieron una larga memoria y algún recuerdo. La forma de evocar también sería diferente pero, en casi todos los casos, la memoria mejoraría aquel pasado, lo corregiría de errores, limaría las cotidianas asperezas. La realidad del recuerdo no suele estar construida de realidad sino de irrealidad. Y, en ciertos casos, de idealidad. De este tipo sería la memoria de la escritora santiagueña Rosario Beltrán Núñez.

Es casi comprobable que ninguna mujer de su tierra alcanzó en nuestro tiempo mayor trascendencia literaria que la alcanzada por ella. Al menos en cuanto al ámbito geográfico y lingüístico que su obra abarcó. Su novela *Raíz india* alcanzó el insólito privilegio de una edición extranjera. Varios de sus cuentos fueron traducidos al italiano, al portugués y al inglés.<sup>33</sup> Textos suyos se estudiaron en universidades de los Estados Unidos y Canadá. Otro alto nombre femenino de las letras de Santiago, como Clementina Rosa Quenel, cuya voz fue reconocida y distinguida por altos lectores de su tiempo, no alcanzaría tal difusión. Solo otra mujer de la historia de su tierra, Sor María Antonia de la Paz y Figueroa –la Beata Antula– habría trascendido tanto en su nombradía. Esta proximidad de destinos tal vez lo habría sentido Rosario Beltrán Núñez mientras componía su libro sobre la inolvidable beata.

No toda, pero sí aquella parte de su obra que se desarrolla sobre el marco geográfico de su provincia natal está teñida de aquel tipo de nostalgia. De esa manera de irrealización e idealización del pasado a través de los laberintos de la memoria. Su obra mayor –la novela citada– describe el regreso que hace la protagonista a la tierra natal. Silvia (tal es el nombre del personaje) retorna a su casa para tomar distancia con la alienante ciudad. Su viaje, que debía ser una vacación temporaria, se va convirtiendo poco a poco en un regreso a los orígenes. En un reencuentro con el paraíso perdido. Durante su permanencia allí, Silvia descubriría que una vieja criola era su madre que creía perdida y a quien no había conocido. El contacto con aquella mujer de rasgos indígenas adquiere el valor de un símbolo: es el reencuentro con su costado americano, con la *raíz india* que creía perdida en el tiempo de su infancia. La protagonista decide permanecer allí para siempre y se une a un hombre de su tierra para perpetuar su reencontrada raíz indígena.

---

33 La edición en español de *Raíz india* fue realizada por Ed. y Librería El Ateneo, Buenos Aires, 1943. La traducción al inglés fue publicada por The Odyssey Press Inc., New York, 1961.

Más que evidente son las similitudes de la autora con la protagonista. El relato adquiere la consistencia de un viaje simbólico hacia el pasado y el personaje principal, la de un *alter ego*. Las leyes de la novela alejarían los destinos del personaje y de su creadora y muchos de sus rasgos habrían de ser necesariamente ficticios. Pero es indudable que el texto era una forma de decir, de otro modo, algo que a su autora habría de preocuparle.<sup>34</sup>

No intentaremos aquí defender la autenticidad o no de este regreso. Las escenas de folklorismo pintoresco, tan lejanas del verdadero, poco aportan a la veracidad de esta nostalgia. El motivo literario también era atractivo y, en pos de la belleza, cualquier recurso será válido. Pero una mirada sobre otras páginas de la autora nos demuestran que a ellas regresaron, por caminos diferentes, los mismos rostros, los mismos escenarios y el mismo paraíso de la infancia. El citado libro sobre la Beata Antula, *Tierra brava* –subtitulado *Cuentos de la selva santiagueña*–, gran número de sus poemas y los relatos de *La leyenda del Kakuy*, a los que también llama *De la tierra de los bosques de leyenda*. Dentro de la totalidad de su obra, estas páginas abarcan su parte más sustanciosa. Y la mayoría de ellas fue compuesta lejos de su tierra. Demasiadas evidencias para dudar de una obsesión perdurable. Demasiadas coincidencias para una constante en la que las transformaciones que traerían los años no eran sino otra forma de permanencia.

---

34 El reencuentro del personaje de Silvia con su pasado se produce en numerosos momentos de su obra. Una de las características del énfasis que pone en este tema se descubre en un rasgo estilístico: el de la reiteración. Algunas citas de *Raíz india* pueden mostrarnos ejemplos del uso de este recurso:

*La tierra, su tierra*, la recuperaba penetrándola de telúricas fuerzas, haciendo revivir en ella la ardorosa savia nativa (p. 74).

/ Ella era / una raíz más en la tierna entretejida de infinitas raíces, una raíz prendida a su auténtica gleba (p. 214).

*Allí* había renacido /... / *Allí* reposaba desde hacía años su padre. *Allí* la esperaba el hijo soñado... (p. 179). (El subrayado es nuestro).

Si las formas de viajar son distintas, los modos de recordar también lo son. Cada viajero recorre de modo diferente los lugares del pasado, los caminos de la infancia. Cada uno avanza por su propio sendero, se detiene ante alguna encrucijada. En su memoria personal no solo elige los caminos sino que, a medida que los recorre, también los crea. De su forma de recorrer surgirá una forma diferente de recordar. Cada imagen del pasado adquiere una fisonomía peculiar, un rasgo que la distingue de las demás. Con ellos habrá de configurar el mundo de su memoria. Un mundo que, llevado al ejercicio de las letras, también se manifiesta por caminos diferentes.

El evocar de Rosario Beltrán Núñez podría ser caracterizado por su alta idealidad. Idealidad, no idealismo, ya que en su caso ambos sentidos pueden recorrer caminos diferentes. No estarán exentos de idealismos algunos pasajes de sus libros; pero no es este el sentido preeminente. Su obra, como veremos, se sostiene en un mundo de valores ponderables. Hacia estos no apunta, sin embargo, la finalidad de sus páginas. Otro es el mundo que surge de aquella memoria nostálgica. Otro es el camino que recorre al recordar. Una fórmula sencilla tal vez nos aclare este dilema: Beltrán Núñez no evoca como un idealista, sino que idealiza al evocar.

En este sentido, es necesario señalarlo, su caso no es único en las letras de Santiago. Otros escritores arrancados de su pago también harían algo similar. Y también otros, de los que permanecieron en su tierra y quisieron evocar un tiempo al que la memoria enriqueció. Sin embargo, en pocos casos como el suyo, se presenta un grado tal de idealización. Y en muy pocos, también, una elaboración literaria tan acorde y perfecta como la alcanzada por ella. En este sentido, la narrativa de Rosario Beltrán Núñez es una de las más puramente *literarias* entre la de los escritores de su tiempo. Y una de aquellas en que la idealización de la realidad fue tan minuciosamente aprovechada y tan perfectamente concebida.

## La literatura de la realidad

Comparadas con las de otros autores, pocas páginas de Rosario Beltrán Núñez las superarían en efusión sentimental. Aunque como buena mujer que escribe, el mundo de los sentimientos y los afectos sea casi una constante de sus textos, su expresión nunca aparece desmedida o desgarrada. No es, sin embargo, una escritora contenida. Por el contrario, sus personajes se vuelcan hacia el campo de los afectos y sienten, aman, odian y padecen como durante el primer día de la creación. Pero todo este padecer y este sentir queda encerrado dentro del propio mundo del personaje. Lo que él pueda gozar y sufrir lo sentirá tal vez con furia, intensamente. Pero no influirá sobre la mano de su autora ni el relato habrá de salirse de su cauce ni se desbordará hacia la desmedida efusión. Bien definidos están los campos que allí aparecen: el de la literatura y el de la realidad que representa. Entre uno y otro no existe sino distancia. Y no otra cosa puede separarlos cuando entre ambos existe tan preeminentemente la presencia de una voz narradora que vuelca sobre cada palabra, cada párrafo, el ejercicio de su omnipotencia.

Como en la obra de otros buenos escritores, Rosario Beltrán Núñez sabía disimular muy bien en la suya el peso de esa voz narradora. Para ello utilizó un recurso feliz con el que ellos suelen confundirnos: contar los hechos desde la mirada de los personajes, pero, en ningún momento, dejar libre de su mano a esos personajes. De este modo, la narración fluye como si nadie de afuera participara y el mundo representado parece que pertenece al de sus figuras literarias. Cualquier fragmento de su libro de relatos *El vuelo del Kakuy* nos sirve como ejemplo:

El más terrible presentimiento la impulsa a abrir. Ya se decide; pero... ¡cómo! ¿Está allí dentro el recién llegado, frente a ella? ¡Velay, qué hombre más buen mozo! Fornido de estam-

pa, y los ojos rebrillándole como brasas retintas, sonríe como si la conociera (p. 73).<sup>35</sup>

La acción se centra en los sentimientos o actitudes del personaje femenino. Nos muestra sus temores, su confusión, la seducción posterior. Pero quien está mirando y analizando no es ella sino la vigilante narradora. La trampa consiste en que la mirada del narrador no es directa sino que es un mirar oblicuo. Antes o después de este fragmento, en cualquier momento, la narración cambiará de dirección y podrá seguir sentidos diferentes y aun inesperados. Entonces, no importará la mirada de aquel personaje, sino tal vez la de otro o el devenir de la historia contada abiertamente por aquella voz narradora.

El ejemplo citado nos brinda otro elemento característico de la narrativa de nuestra autora. El personaje femenino, que en este fragmento se encuentra con Supay, pasa por una serie de sensaciones y sentimientos. Los mismos son disímiles y aun contradictorios. Pero en ningún momento quedan disimulados u omitidos. Esta es una constante de sus figuras literarias: la de sentir y mostrar cómo ellas sienten. Pero, como en el caso del recordar, también, aquí ese sentir se manifiesta de una manera peculiar. Detengámonos en otros ejemplos que pueden brindarnos expresiones de otro tipo:

Ahora galopa por uno, vuelve por éste, deja aquél, enloquecido de dolor y de furia, deseoso de encontrarse con su hija en brazos e ir hasta el rancho de su hermana a dejársela, a depositarla, porque ahora él se va a convertir en un paisano 'desgraciado y juido por esos montes'. Apenas asegure el amparo de su guagua, va a revolver el pago y el pueblo, y el mundo entero, no con sus ojos, sino a punta de facón (p. 66).

---

35 Esta cita y las posteriores se referirán a ese libro (Buenos Aires: Ed. Claridad, 1964. 175 págs.).

Como en el ejemplo anterior, aquí también la realidad del relato está contemplada desde el personaje. La perspectiva se centra en sus intenciones a pesar de que detrás de ellos sentimos –aunque más no sea por la tercera persona– el paso del narrador. No importa: miremos desde el personaje cómo este galopa “enloquecido de dolor y de furia” en busca de su hijita. Después que se encuentre con ella y la lleve al rancho de su hermana se lanzará, como tantos otros de su raza, a una aventura de dolor y tendrá el antiguo destino de ser un fugitivo. Pero, a pesar de ello, piensa atravesar el pago, el pueblo y hasta el mundo entero “a punta de facón”.

Las intenciones del personaje parece que no tuvieran límites. En ellas se juega su destino en la historia y su ámbito geográfico sería “el mundo entero”. La empresa que él se propone es, a todas luces, desafiada. Sin embargo, si los sentimientos que la nutren suenan enfáticos, no parecen, en cambio, inauténticos. Hay una perfecta coherencia entre la actitud espiritual del personaje antes y después de este párrafo. Y, si alguna diferencia existe, esta no es esencial sino solo de intensidad y de grado.

¿En qué reside la peculiaridad de la expresión sentimental de este u otro personaje de Beltrán Núñez? Fundamentalmente, en su efectividad. En la influencia que su sentimiento o su intención pueda tener para el devenir de la historia. Aunque el personaje se propusiera una empresa más coherente o menos ambiciosa, la misma tampoco alcanzaría a modificar la marcha de las cosas. Esta continúa ajena a toda propuesta o decisión que quiera tomar algún personaje. No se trata aquí únicamente de que este personaje sea un muñeco en manos de un destino que le es ajeno y que se cumplirá sin importarle lo que suceda con los seres humanos que arrastra a su paso. (Esa constante suele aparecer en la obra de esta autora como también en la de otros escritores de su tierra). De lo que se trata es de la total separación que existe entre la perspectiva del personaje y la “realidad” que describe el mundo de la ficción. Para esta “realidad”, los sentimientos de aquellos personajes no significan nada o significarían lo mismo de haber estado más apaciguados u omitidos. ¿Por qué recurre

Rosario Beltrán Núñez a esta efusividad sentimental auténtica pero inefectiva que ejercen sus personajes? Porque en su afán de *literaturizar* a sus figuras narrativas no vacila en colocarlas en la frontera de su expresividad. Los personajes no pueden funcionar como meros agentes del relato sino que deben adquirir en sus actitudes, en estos gestos, un relieve que los distinga. De allí que no vacile en tipificar sus reacciones y hacerles adquirir cierta teatralidad. De este modo, esa buscada *idealidad* queda destacada y definida. Y la carnadura de sus personajes queda sujeta a las necesidades y las leyes de la *res literaria* que se propone alcanzar.

Si la configuración espiritual de sus personajes adquiere esa consistencia peculiar, no será el único recurso que utilice nuestra autora al reelaborar la tierra de su evocación. En este evocar también aparecen otros aspectos del *pago* perdido que se tiñen de aquella peculiar realidad. Uno de ellos continúa esa línea de expresión efusiva de la que hicimos mención. Pero en este caso, esta efusividad no parte de ningún personaje sino de aquella misma voz narradora que lanzaba a sus criaturas hasta las fronteras de sus sentimientos. El decir de esta voz no se desborda como la de aquellos personajes. Detrás de ella hay una autora que bien conoce su oficio y sabe de artilugios y de medidas. Pero no por ello amengua la entonación con que aparece para describir alguna circunstancia, algún momento importante de la narración, algún paisaje. En este caso, Beltrán Núñez utiliza recursos diversos con los que puede lograr un *crescendo*, o destacar alguna situación, o remarcar algún aspecto que será necesario en el relato. Veamos, por ejemplo, cómo comienza “El nacimiento de la flor del aire” que contará el drama de dos meleros, involuntarios agentes del nacimiento de aquella bella flor. En este ejemplo, es el bosque del relato el que adquiere una conformación particular ya que deja de ser escenario para convertirse en tácito personaje. Personaje que dará origen y será cómplice de la tragedia:

En un remolino bailaba Supay, en un claro de aquel bosque, bosque de maraña lóbrega y espesa, sin una flor, sin un tri-

no, sin la bendición del agua sobre la tierra hostil, bosque agresivo en los cactus y en los talas espinudos y sin más fruto que la vaina del algarrobo negro (p. 39).

En apariencia, el efecto narrativo se produciría básicamente por el uso de la reiteración. La palabra “bosque” aparece en tres oportunidades y se la carga de atributos exclusivamente negativos. El bosque es de maraña lóbrega, no tiene ni una flor ni un trino ni la bendición del agua ni más fruto que la “vainas del algarrobo negro”. Lo caracterizan elementos de una aguzada agresividad: la tierra hostil, los cactus y los talas espinudos. La hostilidad de la tierra continúa en la punta de las plantas que conforman gran parte de aquel bosque. La imagen se carga y recarga con aquel énfasis que impone en cada repetición aquella voz narradora. Sin embargo, un simple análisis gramatical nos indica que el sujeto de aquella larga oración es otro y que el bosque cumple solo una función circunstancial. Inclusive el sujeto –Supay– aparece en las primeras palabras del texto. El efecto expresivo fue logrado con ingenio. La narradora quería remarcar la característica agresiva y hostil de aquel bosque escenario-personaje. Para ello no solo recurrió a aquella reiteración de sus elementos negativos sino que incorporó, en un lugar preeminente, uno de significado fundamental: el diabólico Supay, padre del dolor y del miedo para el mundo de la narración. Es verdad que los elementos negativos con que caracteriza al bosque logran el efecto deseado. Pero si no los hubiera utilizado, la sola mención del previo sujeto Supay ya hubiera condicionado nuestra perspectiva sobre aquel bosque del temor.

Los criollos de los relatos de Rosario Beltrán Núñez son generalmente seres humildes, gente que suele vivir en la pobreza y aun al borde de la miseria. Las tareas que ellos realizan solo les alcanza, y no siempre, para subsistir. El hermano de *El vuelo del Kakuy* se internaba en la selva en busca de colmenas o frutas, por estrechos senderos y por lugares jamás hollados para conseguir algo para sobrevivir. El bosque le oponía

...nubes de mosquitos, insectos venenosos, víboras enroscadas en las matas u ocultas en los nidos... / ... / enredaderas de urdimbre diabólica o árboles de mala sombra, a cuyo pie podía tenderse a dormir y no despertarse nunca (p. 13).

Tarea similar realizaban los meleros de “El nacimiento de la flor del aire”. El personaje de Antuca de “¿Y qué iba a hacer, po?” debe entregar a su hijita para que la crien en la ciudad, y cuando esta vuelve no la reconoce y aun se espanta ante aquella vieja criolla. Los padres de “Y se dijo en el pago...” no tienen medios para afrontar la fiebre que consume a su hijita y esta finalmente muere. Doña Cándida, en “La chúcará”, quiere casar a su hija con un pueblero para mejorar la situación económica de la casa. Ejemplos como estos abundan a lo largo de estas páginas y se descubren en escenas menores de otros cuentos. En ellos, la autora se detiene en las dificultades y carencias que rodean la vida de aquellos seres. En los peligros que deben sortear para poder alcanzar algo que les permita vivir o al menos sobrevivir. El medio que los rodea es como los cactus y los talas espinudos de su bosque, y su rostro –como la vida que les propone– es generalmente hostil.

Sin embargo, si la narrativa de Rosario Beltrán Núñez no deja de reflejar aquella dramática situación, no se detiene particularmente en ella. El mundo que refleja es generoso en dificultades, pero los problemas que aparecen en sus relatos no giran alrededor de ellas. El destino de sus personajes puede estar condicionado por aquellas carencias, pero sus preocupaciones son de otra índole y responden más a actitudes primarias que a preocupaciones sociales. Si el personaje se encuentra ante una dificultad de ese tipo, la dinámica del relato se vuelca después hacia otra problemática y aquella dificultad aparece solo como marco. Los casos citados pueden servirnos como ejemplo: si el hermano de *La leyenda del Kakuy* se interna en el bosque peligroso para alcanzar sustento, el problema que le preocupa no es ese sino la maldad de su hermana y la preparación de la venganza que la

convertirá en el pájaro solitario; a los meleros de *El nacimiento de la flor del aire* no les inquieta la hostilidad de aquel bosque, sino la intromisión del Supay y el frenesí de la Salamanca que los llevará a la lucha mortal entre ellos; la miseria que rodea a los angustiados padres de “Y se dijo en el pago...” no será el motivo principal del relato sino la enajenación que sufre la mujer ante el demonio disfrazado; la preocupación por el progreso social de “La chúcará” se convierte en una clara sátira contra los puebleros y muestra a los criollos que preferían vivir con sus carencias antes que cambiar su vida en busca de algún beneficio con el que pudiera peligrar su identidad.

En estos y otros ejemplos similares, Rosario Beltrán Núñez ubica el centro del relato en un territorio que se encuentra más allá o más acá de la problemática social y de las angustias económicas que podrían oprimir a sus personajes. La realidad literaria que aparece allí reflejada podía parecerse a la realidad social. Nuestra autora no eludió esta referencia ni describió los ambientes de otra manera. Pero, en cambio, ubicó la preocupación de sus personajes en otro terreno y no los cargó con la angustia de un destino de carencias al que no podrían superar. Para estos personajes, la realidad de las creencias, de las leyendas y de los antiguos ritos eran más consistentes que la cotidiana realidad. Y hacia ellos apuntan para elaborar una visión del mundo que es, a su manera, trascendente. Este es otro recurso que Beltrán Núñez utilizó generosamente para recrear aquel mundo de su evocación. Su memoria conocía las dificultades y carencias de aquellas gentes, las limitaciones de su mundo, el triste destino que podía acecharles. Sus páginas no amenguarían el testimonio de tantas negaciones sino que inclusive las utilizaría como motor inicial de alguno de sus cuentos. Pero sin dejar de reflejar aquellas carencias, colocó el centro de su mundo en un territorio de creencias y misterios que existían más allá de la áspera piel de la realidad, que habitaban a sus personajes como un antiguo miedo, como un estupor sin término.

En esta transformación de la realidad, las páginas de Rosario Beltrán Núñez se conceden alguna tregua para mostrar un

mundo de despiadada verdad y de dolorosa vigencia. Pero ello adquirirá el rostro de un destino al que los personajes no pueden superar, de una antigua resignación aprendida desde siempre. Por ello es que un cuento esencialmente dramático como “¿Y qué iba a hacer yo?” –que describe el desconocimiento de su madre criolla por parte de su hija aporteñada– se convierte en una dolorosa paradoja, en una grotesca mueca, que más allá del problema social que presenta apunta a las debilidades y miserias del corazón humano. A esta situación llega el relato de la autora solo después de habernos mostrado la despiadada pobreza en que vive su personaje. Y, para ser generosa con la criolla que representa, nos propone la terrible decisión de desprenderse de su pequeña hijita como una forma de rebelión ante el destino que le esperaba a la pequeña. (Pero también como una forma de pecado que deberá ser castigado con el posterior desconocimiento de esta):

Qué podía ofrecerle la selva nativa? La miseria, el sacrificio, el amor a destiempo, la maternidad múltiple y prematura, el trabajo sin pausa y sin ilusiones y, al fin, esa tremenda angustia sin nombre, desconocida para las mujeres de otros lugares: entregar un hijo para siempre (p. 32).

Testimonio de una muy dolorosa realidad pero de la que, como en sus otros relatos, sus personajes se desprenderán para trasladarse a un mundo más cercano al de las pesadillas y al de los sueños.

Que la prosa de Rosario Beltrán Núñez es una de las más transparentes y mejor trabajadas de nuestras letras es difícil negarlo. Si su obra no nos presentara otras virtudes bastaría tal vez esta condición para darle entrada a esta autora en la historia de nuestra literatura. Ella sabe narrar y se toma el tiempo necesario para la configuración de una escena, para la preparación de un efecto. En algunos casos, como es previsible, tal vez no lo logre; pero siempre su página se salvará por la elegancia de su expresión y la fluidez de su prosa. Esta calidad es la que la diferencia

de los regionalistas menores que olvidan que la literatura también debe estar bien o, al menos, cuidadosamente escrita.

Un estilo puede perfeccionarse y pulirse a través del esfuerzo y de la vigilancia. Pero debe existir un campo propicio para que fructifique ese esfuerzo. Esta calidad posee naturalmente la poesía de Rosario Beltrán Núñez para quien el escribir bien parecía que surgía sin esfuerzo. Su prosa tenía esa marca que caracteriza a los buenos escritores, cuyas páginas –tal vez (seguramente) conseguidas con dolor– fluyen naturalmente como si fueran parte de la respiración de su autor. De allí que, más allá de las características de su evocar, sus textos alcancen esa realidad literaria que habrá de diferenciarla finalmente de la otra realidad. Esta cualidad no se encuentra únicamente en aquellas páginas en las que recrea la tierra de su infancia, sino que es una constante que recorre su obra. Pero, para los propósitos de nuestro trabajo, vale la pena recordarla como uno de los medios, involuntarios o no, con que nuestra autora desrealizó la realidad. Dos criollos de su imaginación, los lugares y momentos de su memoria, aparecían transfigurados por el dibujo elegante de sus palabras. Y en todos los casos, esa segunda realidad adquiría leyes propias más cercanas al mundo de los mitos y de las leyendas.

Pero, si la naturaleza de su trazo le permitía transfigurar aquella realidad, no dejó por ello de utilizar las posibilidades de la palabra para recalcar esa transfiguración. En este sentido su prosa se rinde más de una vez a las tentaciones del adorno de aquel mundo cotidiano, o en la elaboración de una escena de mareada artificiosidad. El escenario de tonalidades románticas, el altisonante vuelo lírico y las imágenes fácilmente enfáticas fueron algunos de sus recursos para modificar abiertamente aquella realidad: valga un fragmento entre tantos otros como ejemplo:

La aurora, con triunfales bermellones y oros plenos, alumbró la tierra. Y por primera vez se oyeron en aquel bosque la voz del agua –que saltó de pronto entre los jumes y las jarillas– y

el canto de la calandria, al cual respondieron todos los pájaros de las selvas norteñas (p. 43).

### La fe de los incrédulos

Es casi una constante que el escritor de provincias que ha abandonado el pago lo evoque desde una zona urbana de mayor desarrollo. Esta situación, explicable por cierto, condiciona su evocar y lo tiñe de tonalidades particulares. Allá quedaron la tierra de los afectos, el paraíso de la infancia, la morada de buen salvaje. La vida pertenecía a un tiempo mejor, entonces vivían todos sus seres queridos y los días transcurrían deliciosamente y con tiempo. Contempladas desde la distancia y desde un presente que tiene los duros límites de la realidad, aquellas imágenes del territorio lejano en el espacio y en el tiempo se tiñen con esa tonalidad.

Imágenes como aquellas encontraremos en numerosos escritores. Rosario Beltrán Núñez era, ciertamente, una de ellos.

La calidad del evocar de nuestra autora concedía a aquellas constantes un marco de idealidad poco frecuente en otros regionalistas. Por otro camino, que proviene de una muy lejana tradición, también alcanzó Rosario Beltrán Núñez aquella transformación de su tierra lejana.

Ya señalamos que uno de los recursos más efectivos que ella empleaba era el de hacernos creer que los hechos sucedían tal como los miraban sus personajes. Este se mostraba a sí mismo describiendo y describiéndose pero, en realidad, detrás de él había una voz narradora que lo utilizaba para sus propósitos. Era una forma de mirar oblicua, escamoteándonos su perspectiva de la realidad. Por ese camino, el narrador del relato nos trasladaba con toda facilidad desde una representación de la realidad hacia el mundo de los temores o de los sueños. Este recurso lo empleó

nuestra autora con total destreza y fue sin duda uno de los que le brindó mejores resultados. La voz narradora –omnisciente y omnipotente– de sus relatos se funde y se confunde fluidamente con sus personajes. En un párrafo aparece hablando a través de ellas; en el siguiente, desaparece el personaje pero esa misma voz sigue contándonos, con su misma entonación, y como si aquel no se hubiera ido. En muchos párrafos no podemos distinguir claramente quien es el que está contando.

Este recurso le permitía buenos efectos estilísticos. Además podía saltar de una parte a otra de la narración con la perspectiva adecuada. Pero si su voz narradora era omnipotente y omnisciente no era, en modo alguno, rígida o anquilosada. Ella se adaptaba a las formas que requería el relato y usaba a los personajes cuando eran necesarios para sus fines. Con este juego de traslaciones desde una perspectiva a otra, Rosario Beltrán Núñez creó aquella atmósfera de incierta irrealidad que teñía todas sus páginas. No solo su personaje aparecía inmerso en aquel mundo de temor y maravilla, sino que el mundo del relato se cargaba con aquella incertidumbre y podía confundirnos. La autora de esas páginas sabía perfectamente que aquel mundo de creencias e imaginaciones no era real –o, al menos, ella creía que no era real– pero en su forma de contar adoptaba la máscara del creyente. Ella cuenta *como si creyera* y con esta forma de contar se afirma la intención literaria de su narración. En ese contar como *si creyera* hay necesariamente un énfasis implícito en el *no creer*. Y a ese tipo de lectores pertenecemos nosotros que no creemos en la “verdad” que nos cuenta. Que percibimos de inmediato cuánta ficcionalidad hay en sus palabras. Cuánta entraña literaria hay en sus páginas.

Este contar supone, al mismo tiempo, otro tipo de destinatario. Si nosotros pertenecemos a los que, como la autora, no creen, hubo al comienzo, en cambio, alguien que sí creyó. Alguien para quien el mundo de las leyendas y creencias del relato eran verdaderas. Eso sucedía cuando aquel relato todavía pertenecía a la cantera oral. Cuando el que contaba estaba allí. Cuando el cuento

aún no era leído sino escuchado. La sugestión de ese momento, el énfasis o la entonación del contador, estimulaban su creencia. Pero además, no solo el oyente sino también el orador creían en ella. Como el cazador de brujas que también cree, como estas, en la brujería. A esta tradición oral, que cuenta creyendo y no como *si creyera*, pertenece la matriz de los relatos de Rosario Beltrán Núñez. En ella se asienta la entonación de sus palabras y la atmósfera de sus cuentos. De ella surge un crédulo oyente y un lector incrédulo. Y al mismo tiempo se confirma la ficcionalidad de su esencia hecha paradójicamente de un orador que creía y de un escritor escéptico.

Veamos el fragmento de un relato que trata de una creencia fácilmente negable por la narradora: el embrujo que, por medio de sus discípulos, ejerce Supay sobre sus víctimas o enemigos. En este caso, una muchacha que quiere vengarse de la señora de la casa donde trabaja recurre a sus malas artes. Las amenazas del comisario tienen efecto y la discípula del diablo desembruja a la señora luego de confesar su culpa. La escena de la confesión, como tantas otras, está contada con esa ambigüedad a la que hicimos referencia, de modo que no sepamos si es el personaje o el narrador quien cuenta:

Era discípula de Supay, el demonio de las selvas; y con frecuencia se deslizaba entre las sombras de la noche, rumbo a la Salamanca, el oculto sitio donde su maestro, rodeado de brujos, dictaba su cátedra entre resplandores infernales y emanaciones de azufre, en tanto un crucifijo ardía sobre las brasas sin cenizas (p. 51).

La discípula del discurso estimula esa confusión. Aunque la escena es inusual para el lector, en ella solo hay un elemento fantástico: Supay. Este aparece citado en tres oportunidades: una de ellas directamente y las otras dos por medio de otras tantas alusiones. Estas son: “el demonio de las selvas” y “su maestro”. La primera

de ellas difícilmente pertenezca al personaje: sería incoherente que la ignorante muchacha se expresara de ese modo. La segunda –“su maestro”– es más ambigua, y no se puede precisar si quien se expresa así es el narrador o su personaje. De cualquier modo, el texto no resuelve esa ambigüedad pero nos propone la posibilidad de que el narrador esté presente en él. Lo paradójico de esta situación es que la perspectiva de la narración pertenece al personaje y es este quien afirmaba la realidad del demonio y de los “resplandores infernales y emanaciones de azufre” que lo rodeaban. Más allá de su análisis, el resultado de esta fórmula expresiva es que la narración nos propone la verosimilitud del “demonio de las selvas” y que, quien cuenta, lo hace como si quisiera convencernos de ella o, al menos, darnos testimonio de su fe en esa creencia.

Un ejemplo de otro tipo puede brindarnos su relato *Tres puñaladas*. En él se narran las angustias de don Próspero ante la maledicencia lugareña que acusa a su hija de ser *alma-mula* porque mantendría “malos amores” con su cuñado. Cansado de esa maledicencia –su hija es muy buena con él– don Próspero averigua el lugar en donde aparece de noche el *alma-mula* y decide matarlo. De este modo, se descubriría a la verdadera culpable que sería otra mujer, adúltera. Tras una larga noche de angustias y temores, el anciano oye el entrechocar de hierros que produce aquel terrible ser. Aturdido, pero con firme decisión, el viejo consigue clavarle tres veces su puñal, regresa a su rancho todavía poseído por el terror pero feliz de haber salvado la dignidad de su familia. Junto a los horcones del alero yacía un bulto blanco: era el cuerpo de su hija muerta por las tres puñaladas.

Para el lector escéptico, que esperaba que don Próspero hubiera atacado a un personaje real, el final debe sorprenderlo. Lo irreal asume realidad y el *alma-mula* existe. Y el relato no confirma su veracidad pero sugiere su posibilidad. Como en la mejor tradición del cuento fantástico, el narrador cuenta los hechos sin interpretarlos ni juzgarlos. Así también contaban los criollos de

su tierra los relatos de aparecidos y fantasmas que Rosario Beltrán Núñez había oído durante su infancia.

### Las formas de la leyenda

Era evidente que Rosario Beltrán Núñez no creía en los fantasmas pero –parafraseando la conocida sentencia– que los había, los había. Al menos en el mundo imaginario de sus comprovincianos. Y por ende, en el de su literatura. Esta, como en tantas ocasiones, se nutría de la cantera oral. De aquellos relatos que pasaban de boca en boca para asombrar con alguna maravilla, para confirmar la existencia de otro mundo poblado de seres sorprendentes y de una fauna sobrenatural. Es verdad que esas figuras de la imaginación no eran únicamente patrimonio de las creencias de sus comprovincianos. Ni tampoco de esa región más vasta –el Noroeste argentino– en donde está enclavada su patria chica. Pero también es cierto que el paso de los años fue sedimentando la forma de aquellas imágenes, las fue dibujando de acuerdo con los colores y las formas con que aquellos hombres las imaginaron. De allí surgiría una vasta galería de seres terribles o benéficos que se superponen con los de otras regiones, pero que en esta adquirirían su peculiar representación.

Esto también lo habría oído innumerablemente la Rosario Beltrán Núñez de su infancia, no solo a través de aquellas narraciones destinadas a maravillar o a aterrar, sino también en tantas situaciones cotidianas en que aquellos personajes fantásticos aparecían naturalmente. Esa cantera de singular riqueza imaginativa también formaba parte del paisaje de su tierra lejana. Sus seres híbridos, mitad animal y mitad hombre, las figuras mitológicas de las que todos hablan pero que nadie vio, los castigos misteriosos, los embrujos, las metamorfosis no solo existían en su vida diaria sino que eran tan consistentes como un árbol o como

un pájaro. Con su ausencia, los lugares entrañables tendrían otra conformación y otra atmósfera. Serían tan pobres como las que contemplaba el ojo del forastero. Con su presencia, el mundo de la realidad se multiplicaba y cada objeto, cada persona, cada acto podía engendrar una segunda realidad. Los innumerables árboles de su bosque nativo albergaban también otro bosque de símbolos. Eso tal vez lo sintió Rosario Beltrán Núñez cuando subtítulo los relatos de su libro: *De la tierra de los bosques de leyenda*.

Era evidente que ella no creía en los fantasmas, pero ella sabía que estaban allí. Al menos en aquel mundo de leyendas que creaban los cuentos de sus paisanos en la larga tradición que los hombres y mujeres de su tierra se transmitían de boca en boca. Sin ellos, la recreación de la tierra de su infancia hubiera sido tan inauténtica como si le hubiera cambiado a sus personajes su manera de hablar, el color de su cielo, las formas de su rancho. Ella sabía que las páginas de su evocación no podrían prescindir de ellos. Y lo supo de tal modo que dibujó su libro alrededor de aquella galería de supersticiones y creencias. El mismo título de su libro ya evoca una de ellas. Y en varios de sus relatos la vida de sus personajes está condicionada por la presencia de alguna leyenda o de alguna figura fantasmal.

La particularidad de esa presencia en sus páginas reside en que nuestra autora aprovechó totalmente las posibilidades que le brindaba aquella cantera fantástica. Es verdad que ella no fue la primera. Diversos autores de nuestras letras ya lo habían hecho en páginas diversas. Pero, seguramente, en muy pocos de ellos hubo una elaboración literaria tan minuciosa como las que recogen estas páginas de Rosario Beltrán Núñez. Es necesario recalcarlo: hubo otros escritores -Ángel S. López, Andrónico Gil Rojas, Bernardo Canal Feijóo, etc.- que recogieron en sus páginas aquellas creencias. Y en algunos casos, como en López y Gil Rojas, contaron los sucedidos y los casos con la misma entonación con que lo haría un convencido criollo. Pero tal vez ninguno de ellos muestre una intención tan marcadamente literaria como la que muestran las páginas de Rosario Beltrán Núñez.

La elaboración literaria de aquella materia oral de leyendas y creencias fue uno de los recursos más efectivos con que nuestra autora mostró la irrealidad de aquella realidad. Ella no creía en esas creencias, pero al mismo tiempo contaba como si las creyese. Esta actitud puede a veces ser tan obvia que su efecto puede diluirse en la narración. El lector siente que le están mintiendo y eso destruye el encanto sin el cual ninguna página tiene destino. De ejemplos como este está llena la literatura. Sin embargo, Rosario Beltrán Núñez se atrevió a hacerlo a través de un camino que dominaba perfectamente: el uso de la parodia, el uso atenuado y disfrazado de la parodia.

El parodiar de Beltrán Núñez tenía una precisa intención: recrear la entonación de aquellos cuentos orales dentro del ajustado mareo del texto escrito. Para ello podría haber recorrido el mismo camino que recorrería Clementina Rosa Quenel en su libro *Los ñaupás*. En aquellas páginas, Clementina reprodujo, como si lo hubiera hecho por medio de una grabación, el habla característica de los criollos y criollas de su tierra y el estilo narrativo que ellos habrían empleado. Y contó, además, el tipo de historias que ellos hubieran contado. Beltrán Núñez, en cambio, no se alejó de las leyes del relato literario. Lo que dentro de él sucedía no tenía finalidad testimonial ni estaba atado a ninguna fidelidad con la forma de contar de sus paisanos. Cuando sus personajes piensan o hablan, lo hacen remedando una forma de hablar cercana a la de la realidad, aunque tamizada para no ser incomprensible. Pero en la parte narrativa del relato, aparece esa vigilante voz narradora que habla y cuenta con un español elaborado. ¿Dónde aparece entonces su uso paródico atenuado? Aparece en aquellas situaciones en donde debe reflejarse algún motivo peculiar o alguna creencia; en aquellas escenas en las que se hace necesario destacar una forma de vida tipificada o alguna costumbre. En esos momentos, es cuando se muestra con más vigencia aquella voz narradora que cuenta como *si creyese*, pero que al mismo tiempo nos está mostrando la ficcionalidad de esa creencia. Al recorrer al mismo tiempo ambos caminos –el de creer y el de no

creer- desjerarquiza la verosimilitud de la realidad representada y nos demuestra su inconsistencia. De este modo, el mundo de aquel pasado que ella evoca descubre que está compuesto por la misma madera de aquellos bosques de leyenda. Y que la verdad literaria que este mundo alcanza es la única verdad posible para su realidad.

Algunos ejemplos de la forma en que describe los personajes nos demostrarán que la misma reproduce la concepción más generalizada y más inocente de aquellas leyendas. Por este riesgoso camino, la parodia puede convertirse en caricatura, pero nuestra autora hace coherente esta descripción con la atmósfera del relato y la imagen de la leyenda aparece ahí con naturalidad. Esto debemos tenerlo en cuenta cada vez que separemos de su contexto los ejemplos que veremos a continuación.

El Supay de “Y se dijo en el pago...” puede adquirir la forma de un forastero buen mozo (*churito*), pero es una artimaña que emplea el maldito para seducir a las mujeres solitarias. En realidad, él sigue siendo

...el espíritu de mal que baila en los remolinos de la siesta...,

que se lleva a la mujer seducida y que

...ya en su reino le arranca los ojos para que no vea las pezuñas de chivo, el dorso velludo, la barba y los cuernos rojizos... (p. 74).

Si el diablo de estos relatos se acerca al de la más antigua y vulgarizada tradición, la imagen del *alma-mula* -que no posee tanta antigüedad- adopta en sus cuentos su forma tal vez más difundida. En “Tres puñaladas” es

esa mulita fantasma que velaba arrastrando cadenas (p. 57),

y se aparecía a medianoche. La versión de “La cumita Shishi” concuerda con la anterior y la amplía. El temible ser es una

mulita alada que vuela a ras de tierra, en la punta del viento, haciendo sonar las cadenas que arrastra (p. 67).

Menos divulgada que las anteriores es la imagen de la “Siguanaba”, que se le aparece a los trasnochadores y a los mujerigos. En el cuento “La desconocida” su presencia tiene un sentido moralizador pues deja mudo de espanto al telúrico Don Juan cuando regresaba a su rancho. Su aparición tiene además su perfil irónico ya que la Siguanaba se manifestaba de dos maneras:

...en forma de guagüita que llora o de mujer sin sombra...  
(p. 27).

En este caso, el desagradable ser no toma la forma de una llorosa criatura, sino la de una codiciable mujer que no le permite ver su rostro. El mujerigo insiste tanto en que ella se descubra para darle un beso que la Siguanaba termina por aceptar. La imagen que aparece al personaje entrometido justifica su mudez posterior:

Todo el horror de la muerte estaba allí, ante el espanto de Nico. Los ojos eran dos cuencas negras; las mejillas, unos pellejos secos y lívidos; la nariz y la boca, carcomidas y fétidas; y el cabello, unos mechones pringosos adheridos a la frente... (p. 26).

El más humilde de los criollos de su tierra hubiera descrito aquella figura de pesadilla de modo similar. Rosario Beltrán Núñez no quiso alejarse de esta forma de descripción que era la más común entre la gente común. El resultado de esta tarea era altamente paradójico y respondía, seguramente, a la intención de su autora: al reproducir el modo ingenuo con que la gente humilde descri-

bía las figuras de la leyenda respondía a la más estricta realidad. Pero al usar estas reproducciones tan increíbles teñía su texto con una marcada irrealidad. Esta condición de alcanzar lo irreal por medio de lo real no es una receta aplicable en todos los casos. Para eso hace falta un fino uso de los recursos paródicos. Y eso Rosario Beltrán Núñez lo resolvió con acierto.

La imagen de aquellos seres sobrenaturales no aparecía recortada sobre un mundo que no se les parecía. También la atmósfera que rotaba sobre sus relatos estaba teñida de aquel halo de irrealidad, de supernaturalidad, que caracterizaba a aquellos seres imaginarios. Sin alejarse de su mundo cotidiano, de su tierra, de sus árboles, de su rancho, los personajes de su evocación vivían en un territorio poblado de fantasmas y que estaba hecho a la medida de sus leyendas. Estas no siempre se convertían en un artículo de fe, ya que no en todos los casos ellos creerían lo que les decían aquellos relatos tradicionales. Pero si no hubieran sido capaces de jurar por su realidad, tampoco hubieran estado seguros de que aquello no fuera verdadero. En seres tan humildes, una disquisición sobre este problema hubiera sido imposible. Ellos no se preocuparían por negar o no la leyenda del Kakuy. Esta estaba allí y formaba parte de sus vidas. Y, en algunos casos, de sus creencias más acendradas. Y esto era lo que importaba realmente.

Esta observación es necesaria para comprender por qué estas páginas de Rosario Beltrán Núñez están pobladas al mismo tiempo de esa atmósfera de realidad y leyenda que sugieren la posibilidad de lo imposible. Por medio de ella nuestra autora delineó aquella idealidad con que reelaborara su pasado. Un pasado que no solo tenía la inconsistencia de los objetos de la memoria sino que respondía a las arbitrarias leyes de la *res literaria*.

La atmósfera que rodea a aquellas figuras de la pesadilla estaba poblada por antiguas leyendas. Beltrán Núñez recoge alguna de ellas, como la que da título a su libro. Esta leyenda del Kakuy es una de las más convocadas por los escritores de su tierra. Los motivos de esta seducción son de diversa índole y

cada autor la reelaboró a su manera. Pero es indudable que es la versión telúrica de un mito que se pierde en la oscuridad de los tiempos o en el fondo del alma humana. Beltrán Núñez se detuvo brevemente en la descripción de su causa, pero el relato se abre y se cierra con la imagen espantosa de la hermana malvada abandonada en lo alto del árbol. Su castigo es la metamorfosis en el pájaro de grito lamentable. Pero lo más terrible no es el cambio sino la soledad y el abandono de toda vida anterior que este implica. Pocas palabras tan ajustadas como estas reflejan la condena que la otrora muchacha padece:

Ya en ella no quedaba otra humana vida fuera del recuerdo de su tragedia (p. 11).

En otras palabras, denunciaría la constante distancia literaria que separa la voz narradora de su materia:

...ese impulso de terror la empujó al espacio convertida ya en pájaro nocturno, en el misterioso Kakuy de las selvas santia-gueñas (p. 17).

Este es uno de los momentos en que la autora se olvida de seguir contando *como si creyese*. Para un criollo de sus cuentos, el Kakuy no tenía ningún *misterio*, estaba allí como su rancho, el alma-mula o el atardecer.

Aquella atmósfera fronteriza entre la realidad y la irrealdad había surgido en un momento del pasado y permanecería para siempre. El origen de la leyenda estaba en los comienzos del tiempo o pertenecía a aquellas épocas en las que la presencia de los seres fabulosos era un acontecimiento cotidiano. Aquel era un tiempo lejano y para que las creencias pudieran sobrevivir necesitaban de la ceremonia diaria que las mantenía vigentes. Como las páginas de otros comprovincianos, también las de Rosario Beltrán Núñez recogerían las imágenes de aque-

llas ceremonias y tradiciones. Del rito con que renacía el perdido momento de su creación. Y así los padres desesperados de “Y se dijo en el pago...” contemplarían cómo nada mejoraba a su hijita enferma.

...ni el unto sin sal, ni los pellizcos en la espalda sobre las vértebras, ni los emplastos de palán, ni el baile prometido a la *Telesita*, ni la medida del Señor de Mailín... (p. 71);

la malévola criada de “La luna loca” prepara sus gualichos con las hierbas que juntaba en el bosque los viernes a medianoche (p. 87): la rústica criolla, a la que sus padres quieren casar con el acomodado pueblera en “La chúcará”, se desentiende de él y se sumerge en las zambas y chacareras de “un baile del angelito” (p. 109); o la mujer angustiada de “Ave de rapiña” sabe que los ladridos lastimeros denuncian la presencia de una de las ánimas queridas porque

...los perros ven los seres del otro mundo... (p. 98).

Una minuciosa recorrida por otras páginas nos proporcionaría un vasto inventario de ceremonias y tradiciones. Estas nos demostrarían cómo era aquel mundo de singular riqueza folklórica en donde vivían aquellos personajes que habitaban la idealizadora evocación de Rosario Beltrán Núñez. Pero la presencia de este material no trascendería los límites meramente decorativos, si la narración no estuviera contada desde la perspectiva vagamente fronteriza que fundía la leyenda con la realidad. El tránsito de lo cotidiano a lo temporal, de lo real a lo legendario se realizaba en aquellas páginas sin ningún sobresalto. Sus pensamientos pasaban de un territorio a otro sin ninguna dificultad, y ninguno de ellos hubiera podido precisar el lugar donde se encontraba la frontera que los dividía porque para ellos no había ninguna frontera.

La diferencia habríamos de hacerla nosotros: los lectores que no creemos. Y también la autora de esas páginas, que tampoco creía. Pero en su contar *como si creyese* incorporaba en la reproducción de la realidad la posibilidad de la irrealidad. Y cuando ambos elementos se unen en un relato, o en alguna otra obra de arte, nunca se alcanza el equilibrio exacto, aunque las partes aparezcan en forma proporcionada. En todos los casos, lo irreal tiñe la realidad y esta adquiere las tonalidades de aquella. Este es un camino en un solo sentido y sin regreso. Y quien se interna en él ya sabe que puede adquirir la consistencia de los sueños. De esta consistencia, estaba compuesto aquel mundo de la evocación de nuestra autora que era a la vez irreal y auténtico. Veamos un largo fragmento de uno de sus relatos que nos muestra el tránsito por aquel ambiguo camino y cómo progresivamente vamos pasando de la realidad a la leyenda:

El crepúsculo caía sobre el misterio del abra y con las fantasmagorías de siempre, acaso repetidas allí desde siglos cuando empezaron a aparecer, surgiendo de lo hondo de una fosca, un cortejo de brujas y hechiceros con sus búhos y sierpes sobre los hombros y los brazos; en medio de ellos, marchaban jóvenes semidesnudos, los neófitos rumbo a una subterránea y próxima Salamanca, caverna siniestra y misteriosa donde los últimos concurrían a aprender la ciencia del mal. Y no vacilaban ante el peligro, pero en sus ojos aún relucía el terror a lo ignoto. Grandes serpientes, enormes batracios y burlescos duendes sombrero y petisos, con las alforjas rebosantes de yerbas mágicas, no tardaron en unirse a la demoníaca zarabanda que al fin desapareció tras la caprina majestad de la selva, cuyos cuernos de brasa hacían más imponente su torso crinado de varón, erguido sobre sus patas de chivo (p. 39).

Las vocación de “las fantasmagorías de siempre” crea la atmósfera para lo que va a suceder. Pero al comienzo solo aparecen

brujos y hechiceros, y jóvenes semidesnudos que son los neófitos de aquella ceremonia. Los búhos y sierpes enriquecerán la sugestión, pero aún nada nos denuncia la presencia de lo sobrenatural. Todavía en los ojos reluce “el terror a lo ignoto”. Y después, sencillamente, como si formaran parte de aquella caravana, ingresan “grandes serpientes, enormes batracios y duendes sombrosos y petisos”. Lo natural ya convive con lo sobrenatural y ya la frontera se ha esfumado. A nadie puede asombrar entonces la incorporación final del temible ser monstruoso compuesto simbólicamente por dos naturalezas diferentes.

La forma como Rosario Beltrán Núñez resolvió la presencia de lo sobrenatural en lo natural descubría un dominio muy claro de la materia utilizada. El riesgo que entrañaba convertir su relato en un cuento realista en el que aparecían elementos irreales, o simplemente en un cuento fantástico fue sorteado hábilmente por nuestra autora. Su acabado conocimiento de la materia narrativa empleada y la tonalidad de fronteras esfumadas con que contó sus historias le permitieron elaborar una cuentística que se sostenía en una atmósfera sugerente y en la ambigüedad de sus sentidos. Ninguna certeza de pertenecer a la realidad o la irrealidad caracterizaría el mundo de sus relatos. Y lo que en ellos sucedía no importaba tanto por su verdad como por su posibilidad. Con estas ambivalencias recreó las imágenes de su tierra lejana y de su infancia lejana, sin dejar de colocarlas en ningún momento en una precisa matriz literaria. Esta calidad tuvo el sentido de su evocar y a cada momento trató de mantenerla en toda su dignidad. Para ello, utilizó todos los recursos señalados en estas páginas con los que convertía en literatura el mundo de su memoria. Su trazo narrativo fue uno de los más logrados y de los más efectivos, y la configuración de su prosa nos descubre un estilo muy personal compuesto por una perfecta vigilancia de la palabra y sus posibilidades, que en ningún momento cayó en la tentación de lo pintoresco o del mero color local. Si sus personajes hablaron y pensaron como sus criollos, la vigilante voz narradora con que contaría sus historias se desentendió de otra

materia que no fuera la de la belleza del relato. Y con ella reflejaría no solo las mejores imágenes de su infancia sino también la forma como deseaba que ellas hubieran sido. No la amedrentaron los riesgos que implica la modificación del pasado ni la parodia de las inocentes creencias, y sin temores los sumergió en el tiempo de la leyenda. De esta materia estaba compuesta la patria de su memoria; el mundo de antiguas felicidades y lejanos sueños del que nunca definitivamente se alejó.<sup>36</sup>

---

36 Ricardo Dino Taralli, en “Desarraigo y misticismo de Rosario Beltrán Núñez” (*El Maestro*, a. II, N.º 4, enero a julio 1984, pp. 21 y 22. LIMACAR, Santiago del Estero, 1984) analiza otro costado de la producción de esta autora. Allí recoge la siguiente cita de Beltrán Núñez que avala el sentido de nuestro estudio: “La añoranza de los días de mi niñez es siempre una senda que se pierde en el bosque / ... /. Por ella suelo ir yo hacia la leyenda y hacia la paz de la tierra ingenua; y por allí suele llegarme la emoción del pasado en que las evocaciones de viejos personajes y nimios sucesos sin más importancia que aquello de mi vida que con ellos queda”.

## DE JUSTIFICACIONES, MODESTIAS Y *CAPTATIO BENEVOLENTIAE*

En todas las etapas de la historia de las letras, existen escritores que componen sus páginas sin más afán que el de verter en ellas un deseo, una angustia o alguna obsesión que los esté aherrojando. Para ellos, el escribir es un modo de liberarse de algo. Es otra forma de llorar, de reír o de gritar. No les importa cómo manifiestan sus palabras, sino tan solo el tener la necesidad y la posibilidad de manifestarlas.

Esta actitud no corresponde únicamente a las etapas de explosión romántica caracterizadas por la desatención de las normas clásicas. Ella aparece y reaparece en todas. Y quienes así se expresan no representan una escuela o un movimiento, sino un modo de sentir y de entender la literatura. De una actitud como esta nace una segunda que es, necesariamente, opuesta y similar. En este caso, la de quienes –con diverso grado de autenticidad e intensidad creadora– vigilan la elaboración de sus páginas, o al menos, no se despreocupan de ella.

No trataremos aquí de fijar prioridades ni de rever cuál de las dos actitudes precede o procede de otra. Nuestro propósito es mucho más modesto y aspira a detenerse en una circunstancia marginal de esta disonancia que toca, tal vez, menos tangencialmente de lo que parece, una zona de las letras de Santiago. Se trata de aquellos escritores que escriben, que creen que escriben como aquellos que ubicamos al comienzo de esta página, pero que –como los del segundo grupo– tienen un sentido reverencial por la elaboración literaria o, al menos, por sus rasgos formales. En este caso, no nos importará el resultado de sus obras o el valor que puedan tener sus páginas, sino el de indagar en una concepción –sustentada por ellos mismos– de que la literatura debe

responder a ciertas pautas. Los ejemplos de este tipo, en los libros santiagueños que aquí recogemos, provienen de sus propios autores y aparecen, casi siempre, como una advertencia previa para sus propios lectores. En ellos, de los modos más diversos, cada autor adelanta una justificación, cuando no una defensa sobre la elaboración de sus textos. Otras veces, se referirá a la modestia de su temática o de su imaginación. En otras, retoma el tan antiguo tópico de la *captatio benevolentiae*. En muchos de ellos, pide simplemente la indulgencia del lector. Algunos, muy pocos, entre ejemplos innumerables, son los que figuran a continuación.

### Las palabras liminares y sus modos

...para llevar a cabo tarea semejante necesitaríamos *el talento del que carecemos* (p. 5).

Decía Francisco M. Viano para disculparse por no haber compuesto la historia completa del personaje de Agustina Palacio de Libarona. Las palabras de Viano son de 1903 y figuran en las páginas iniciales de la novela que lleva por título el nombre de pila de la heroína.

En el prólogo de su libro de cuentos y relatos *Predicando en el desierto*, Carlos Domingo Yáñez se anticipaba, en 1940, a las acusaciones de los puristas y críticos y reconocía sus falencias para la construcción de “joyas literarias”.

Soy un escritor intuitivo, pero bien intencionado y sincero y en mérito a ello espero *que se perdonen la ausencia de filigranas y hasta el mal decir* (p. 12).

Similar profesión de sinceridad y buenas intenciones manifestaba Carlos Bernabé Gómez en las “Dos palabras” que anteceden a

su novela *Tolvanera*. Solo que en su caso la entonación es menos aquietada que la de Yáñez y anticipa el tono combativo que esgrimiría a lo largo de sus páginas:

He puesto en esta obra –junto a la más cruda realidad– mis mejores sentimientos e intenciones. *No sé cómo ha de ser recibida por los técnicos de la novelística ni por los estetas...* (p. 7).

Hay otro grupo de escritores cuyas advertencias preliminares cabrían perfectamente en aquella preocupación por el lenguaje de la cual hablamos previamente. La presencia de un vigoroso sustrato quichua en esta región coloca muchas veces al autor en las fronteras que separan el casticismo normativo del habla real. Aunque, en este último caso, son demasiados los ejemplos de un pintoresquismo que suele, paradójicamente, atentar contra una autenticidad que se quiere impunemente exagerar. Una justificación de este tipo es la que adelantaba Alfredo Ezio Bocci en 1948 cuando en su prólogo a *El ususka* señalaba que escribía como desahogo de las “úlceras espirituales”. Y que quería dibujar todo aquel mundo de pesadumbre y degradación

con un lenguaje apropiado al ambiente que se pinta, razón por la cual su pureza es relativa. He creído conveniente usar de ciertos términos nativos para imprimir a la obra un sello de mayor realismo (p. 5).

Vale la pena recordar que ya desde el título (que significa “el carrecido”) Bocci incorpora una batería de modismos y quichuismos que hacen difícil su inteligencia para los lectores no iniciados.

Hasta en su previo “Al lector” de uno de los libros más deliciosos de nuestras letras, Jorge Washington Ábalos se vio en la necesidad de justificar el tipo de lenguaje que había utilizado:

Como quizá estos niños hablan bien su idioma indígena, me he creído en la necesidad de verterlo a un castellano más o menos correcto (*Shunko*, p. 8).

De otro tipo, aunque dentro de esta misma línea, son las explicaciones sobre el lenguaje que utiliza Durval Abdala en *Las hermanas Castellar*. Allí dice que busca

...una literatura propia, puramente argentina... (p. 11).

motivo por el cual sus personajes harán uso de un lenguaje

...que, como observarán, se elastiza entre *la pureza, los regionalismos y los barbarismos*

aunque, paradójicamente, agrega a continuación que es un

...lenguaje elaborado “a la manera caprichosa del autor” ya que todo hombre, ficción o vivencia, es susceptible de todo en su mundo moral (p. 12).

Más abundantes son aquellos ejemplos en los que el autor hace declaración de la modestia de sus medios o de los recursos expresivos de los que está dotado. El propio Abdala en *Ana María*, una novela bastante anterior a la antes citada (1939), se anticipa a las posibles objeciones sobre la calidad de su obra al señalar que esta había sido compuesta por un joven de 21 años. De allí que él mismo

...haciendo las veces de crítico de mi propia obra *sin conocimientos* para tal, declaro que quizá sea muy escueta en su fondo y en su forma (p. 8).

Por su parte, las limitaciones que Gaspar Villarreal anticipa en una página preliminar a su *Frías del pasado* (1974) son de otro

tipo. La actitud respetuosa del autor no se vuelve hacia el campo de la creación literaria sino hacia el de la investigación histórica para el que, según manifiesta, no está seriamente preparado. La modestia de la que Villarreal hace profesión en su página no parece un artificio literario, sino que suena auténtica. Y forma parte de una angosta pero ponderable tradición formada por escritores o por no escritores que sienten por las olvidadas actividades del intelecto el respeto que ella merece. El respeto y la modestia de Villarreal se expresan con estas palabras:

Al escribir estas líneas, hacer estas evocaciones y estrujar los recuerdos del fondo de la memoria, estoy muy lejos de querer hacer historia. No, aunque con la audacia de muchos que escriben me lo propusiera, *no podría hacer tal cosa*. La Historia está a cargo de investigadores, de escritores de enjundia, ecuanímenes e imparciales. La Historia es una ciencia. *Yo hilvanaré algo que puede ser un poco de narrativa mezclada con pretensiones de anécdotas* (p. 9).

Sin embargo, la más dilatada tradición de estos testimonios de declarada modestia se encuentra en los innumerables poemarios que recogen composiciones ocasionales, letras para música o una temática de regustada entonación regional. En estos casos, el autor solo quiere conservar alguna historia que le impresionó, o algún entusiasmo que llevó a sus versos sin otras pretensiones que las del placer de rimar. De aquella dilatada tradición citaremos solo un par de ejemplos:

Estos versos [... ] son *casi una improvisación, ajenos a toda pretensión literaria* y llevados a la imprenta... (p. 3)

dice O. A. Olmedo Funes en la página previa de *El gaucho Ramón Gaitán* (1965). Y José Antonio Sosa, en su *Manuel Roldán Benavídez* (1953), dice en sus previas “Unas palabras”:

Si he hecho o no una obra de arte *el lector lo dirá*. *Mi principal preocupación* ha sido serle agradable y útil.

Nosotros, como lectores, se lo agradecemos.

### De los dos papeles

Es extraña la situación del prólogo, justificaciones previas, palabras liminares, etc.: ser las primeras páginas de un texto y haber sido las últimas en ser escritas. En nuestras lejanas primeras lecturas, esta confusión permanece y a veces, inclusive, forma parte de un engañoso encanto al que, como tantos otros, nos encargaríamos minuciosamente de destruir. Otras veces –o al menos otros autores– colocan esas consideraciones en el lugar al que cronológicamente corresponden: el final del texto. Sin embargo, esta circunstancia no excede la de la mera coherencia diacrónica. En ambos casos –al comienzo o al final– la aparición de esas palabras del autor son tan convencionales como arbitrariamente sumadas a su texto.

De esto último se trata: el libro aparece como una unidad física a la que las rigurosas tapas confirman. Sin embargo, en el caso al que hacemos referencia, esa unidad es completamente ficticia. Aquella unidad física contiene, por un lado, el texto nacido de una emoción, una voluntad creadora y, a veces, de una intención estética. Y, por el otro y de tono completamente diferente, las apreciaciones posteriores que, sobre su propia obra, hace su autor, ya no como creador sino como su crítico. Son papeles tan diferentes que la simple indicación de que dichas palabras críticas puedan ser a veces escritas por otro, ya bastaría para confirmarlo. En algunos casos, esta separación entre comentario y texto es tan tajante que las justificaciones, prólogos, etc., recién se incorporan en una edición posterior.

No viene al caso tratar aquí el origen de este subgénero (en algunos espléndidos casos, un verdadero género). El mismo quizá provenga de la glosa o de la exégesis. Y, más próximo a nosotros, de esa especie fronteriza y arbitraria que es el ensayo. Lo que aquí nos importa señalar es la quiebra invariable entre el autor y el crítico, o mejor dicho, entre el autor y el autocrítico, a la que la aparente unidad del libro no logra disimular. Una quiebra que nos propone dos momentos perfectamente distintos y cronológicamente sucesivos. El primero, destinado a la creación y nacido de diversos motivos ajenos a esta creación en sí. Y el segundo, dedicado a la interpretación o a la evaluación, y cuyo único motivo es esa misma creación. Las circunstancias, como puede verse, son caprichosas. En el momento de la creación del texto, el impulso inicial provino de una fuente ajena a él. En el momento de la evaluación, cuando se produce un extrañamiento con respecto de aquel texto, la fuente principal es, paradójicamente, ese mismo texto.

Existe otro motivo de importancia: el lector. Pero este solo existe en función de aquel texto, ya que sin él el lector o posible lector no existiría. Y este, a su vez, cumple similar función evaluativa que la del ex creador, ahora crítico, que se adelanta a sus juicios. De allí que el tema de estas páginas no sea el de la creación literaria, sino el de ese extrañamiento frente al texto creado. Un extrañamiento que, como rara paradoja, tiene, como motivo de preocupación, para el ahora crítico, ese mismo texto que el antes creador había abandonado.

### El supremo lector

Estas consideraciones tal vez no estaban en los autores santiagueños, cuyos ejemplos antes hemos citado. Sus intenciones eran de otro tipo y apuntaban hacia un propósito definido: la consideración que merecían de su lector. Aunque la entonación con

que se dirigiera a este pudiera variar entre la humildad y la altanería, el contenido de sus palabras presentaba una evidencia única: había alguien –concreto o posible– que podía desempeñar la temible función de juez. Alguien, fuera de ellos, que tenía las herramientas para absolverlos o condenarlos. O, al menos, para que no salieran indemnes o para menospreciarlos.

Porque este es el tema: al presentarse los escritores ante el supremo juez solo podían esperar de este el castigo o el perdón; nunca la glorificación o el premio. Un detalle aquí es suficiente: basta recorrer los ejemplos antes citados para descubrir que en ellos no aparece, como idea central, el tópico de la falsa modestia. Si ella pudiera desprenderse del texto de Viano

necesitaríamos *el talento del que carecemos*.

Con solo evocar las palabras previas a estas (donde reconoce no haber compuesto la totalidad de una historia de relativa divulgación) ya alejaríamos fácilmente esa presunción. Ese tópico de la *falsa modestia* –de tan antigua cuan elevada tradición– incluye, en realidad, la idea contraria. Y sus autores no hacen más que reivindicar, por otro camino, la importancia de su tarea.

En los ejemplos citados, por el contrario, la modestia que allí aparece es auténtica y sus autores se ubican claramente en un plano de inferioridad con respecto de sus lectores.

O de un tipo de lectores. Porque algunos de estos autores se dirigen a un tipo de lectores posibles o, al menos, marcan diferencias entre uno y otro grupo: el de los lectores comunes y el de los especializados. Este es el caso de Carlos Bernabé Gómez cuando se refiere al posible juicio con que su obra sería recibida.

*...por los técnicos de la novelística / y / por los estetas...*

Gómez se dirige directa y concretamente a un tipo de lector, cuya especialización supone, de algún modo, su idoneidad. No importa

si él compartiría o no sus juicios, pero es indudable que esos juicios no lo dejarían indiferente. Él sabe que hay alguien que puede medir su trabajo con una vara preparada para tal efecto. Menos específico es el destinatario de José Antonio Sosa. Para él existe un solo tipo de lector y este, necesariamente, está más capacitado que el autor para juzgarlo:

Si he hecho o no una obra de arte el *lector lo dirá*,

señala Sosa y se ubica en ese plano de inferioridad con relación a su juez.

Gaspar Villarreal no se dirige específicamente a un tipo de lectores especializados, pero señala la existencia de ellos y por ello se disculpa. Ante cualquier sospecha de que él hubiera intentado usurpar el territorio de los altos historiadores, Villarreal se adelanta:

La historia está a cargo de los investigadores, de escritores de enjundia, ecuanímes e imparciales. La Historia es una ciencia,

recuerda. Y si quedara alguna duda, esta se disiparía al destacar las mayúsculas y minúsculas con que diferencia aquella Historia de su historia.

Pero el caso más curioso es, sin duda, el de Durval Abdala en el prólogo de su *Ana María*. Allí este autor se refiere, como los otros, a un lector que podría juzgarlo pero, paradójicamente, el lector del que habla es él mismo:

*...haciendo las veces de crítico de mi propia obra sin conocimientos para tal, declaro que quizá sea muy escueta en su fondo y en su forma...*

Lo curioso es que no solo como crítico reconoce las posibles falencias de su obra, sino que, además, reconoce sus carencias

como crítico. De allí que, en la enunciación de su modestia, hace crítica de su obra y también crítica de su crítica. Con lo cual la posible idoneidad –y aun la misma consistencia de ese particular lector– queda en situación hartamente problemática.

Esta prevención frente al posible juicio del lector no esconde, sin embargo, una desvalorización del propio autor. Lo que a este le preocupa no es tanto el alcance de ese juicio, cuanto la particular situación en que aquel lector se encuentra con respecto a él. Una vez concluida y ya publicada su obra, el autor siente que algo de él ha quedado a la intemperie y que ese algo queda inerme, desamparado, para la consideración de los demás. O, con un ejemplo más explícito, que se ha desnudado frente a la mirada real o posible de los otros.

Esta última imagen es la más conveniente pues nos permite relacionar esta situación con el tema de la mirada existencialista. Aquí también hay alguien que mira y alguien que es mirado (a través de sus páginas). La situación que allí se funda es propia del *ex-istir* y se establece como una relación de Sujeto y Objeto, el mirador es obviamente el Sujeto. Y Objeto es necesariamente el mirado. Cada una de estas partes cumple, a su vez, una función: la del Sujeto, poseer; la del Objeto, ser poseído por el Sujeto. Como todo poseedor, el Sujeto hace del Objeto lo que quiere. Y este, a su vez, queda al arbitrio de aquel Sujeto.

No creemos que esta interpretación del problema estuviera en la mente de aquellos autores cuando adelantaron su justificación previa. Como tampoco lo está en la mayoría de los casos similares de esta u otra literatura. Pero sí es posible que existiera aquella sensación de quedar inermes frente a aquel Sujeto implacable que haría de ellos lo que quisiera. Siendo solo una posesión del omnipotente Sujeto, poca esperanza les queda de una estricta justicia en su valoración. De allí que la separación entre lectores especializados de los que no son, no tenga en este aspecto mayor sentido. Que no exista diferencia de categorías sino que exista –más allá de todos los matices– un único Sujeto. Y que este sea *Alguien* que los convierte en *algo*. *Alguien* que es el que mira, el que posee.

## Acerca de una rebelión

Sin embargo, el determinismo de esta condición no es precisamente irreversible. El lector –Sujeto– poseedor tiene solo una cuota de omnipotencia y, en ciertos casos, solo ejerce un privilegio momentáneo. Cuando esto sucede es porque se ha producido la paradójica situación de que los papeles han cambiado.

Cuando el desnudo autor se muestra ante el lector, este se convierte en dueño de los castigos y de los premios. Y los ejerce con diferente intensidad y de los modos más diversos. En lugares y en medios diferentes. Uno de estos, sin embargo, reabre el circuito Sujeto-Objeto ya en apariencia concluido. Esto sucede cuando el juicio expresado por el lector-Sujeto adquiere forma escrita. O, al menos, suficiente difusión por otro medio. En este caso, los papeles cambian y es ahora el antiguo autor mirado quien se ubica en la poderosa situación del mirador. Y el ciclo recomienza. O, al menos, puede recomenzar.

Un ejemplo singular de este tipo de reacciones lo encontramos en el “A manera de prólogo” de uno de los libros más personales de uno de los autores más personales de las letras santiaguenses. Se trata de la página previa que aparece en *Los tipos de mi fogón* de Andrónico Gil Rojas. La situación se enriquece y se complica porque en su prólogo Gil Rojas no se refiere a este libro sino a otro suyo anterior –*El Ckaparilo*– y a los juicios que él había merecido. Su tono y su contenido no pueden ser fácilmente glosados si no transcribimos previamente algunos de los pasajes de este prólogo. Dice allí el imprescindible don Andrónico:

Como siempre, como lo hice en mi primera obrita. *El Ckaparilo* en el afán de describir en los más grandes o pequeños detalles la vida de aquel pueblo primitivo, de la vida de hacia 50 a 100 años (la mayor parte de mis relatos son tomados a gentes que en mi niñez tenían 50 y más abriles), y no obstante que entre la crítica fría, silenciosa de algunos intelect-

tuales me dieron a entender que esperaban algo más pulcro, mejor presentación, más nitidez en la redacción y qué sé yo cuántas fallas notaron en *El Ckaparilo*, y no obstante también que yo en el prólogo del mismo pido mil perdones por el atrevimiento en presentarme ante un ambiente culto con mi “cucharita herrumbrada” nada más que por no resistir al deseo, a la pasión de hacer conocer nuestra vida primitiva, autóctona en el pasado lejano, así con mi palabra rústica, la verdad desnuda, mal hilvanada quizá, pero efectiva, real, presento esta segunda obrita *Los tipos de mi fogón*.

Las ideas que aquí aparecen son numerosas y se confunden en una larga tirada sin puntos que las separen. (Perdón, don Andrónico, esta no es una crítica). Pero para nuestro interés solo nos detendremos en tres de ellas.

La primera idea es aquella en la que Gil Rojas se remite a la

...crítica fría, silenciosa, de algunos intelectuales...

quienes habían encontrado en su obra anterior los siguientes defectos: falta de pulcritud, presentación que debía mejorarse, redacción poco clara y otros defectos que el autor engloba en un fastidiado

...y qué sé yo cuántas fallas / más / ...

En apariencia, don Andrónico reacciona por las observaciones efectuadas sobre su obra. Es decir, por motivos estrictamente literarios, relacionados con aspectos estilísticos y problemas de impresión. Sin embargo, el motivo de su réplica airada es de otro origen y tiene un perfil más humano. El autor se resiente por la actitud personal de “algunos intelectuales”, cuya crítica le merece dos calificativos extremos: “fría” y “silenciosa”. (Son extremos porque están en el otro extremo de la obra de Gil Rojas, ya que los mismos no podrían aplicarse a sus diversas páginas).

La segunda idea es consecuencia inmediata de la anterior y avala nuestra interpretación de aquella. Aquí, don Andrónico regresa al tópico de la actitud de esos “intelectuales”, recordando que en el prólogo de su libro ya les había pedido

...mil perdones por el atrevimiento en presentarme ante un ambiente culto, con mi ‘cucharita herrumbrada’...

A pesar de ello, aquellos “intelectuales”, que por su condición de tales debían de estar más allá de las simples contingencias, no habían vacilado en dejar caer sobre sus páginas una “crítica fría, silenciosa”. Como es fácil deducir, la actitud de Gil Rojas frente a los “intelectuales” tiene cierto parentesco con aquella de Carlos Bernabé Gómez frente a los “técnicos de la novelística” y los “estetas”. Y, en ambos casos, si bien es cierto que se les hace una rencorosa reverencia, no deja de existir –esta vez de parte de los humillados– un cierto menosprecio por la dimensión humana de ese tipo de jueces.

La tercera idea que presenta el párrafo de Gil Rojas regresa finalmente sobre su propia obra. Esta aparece justificada plenamente por las intenciones que tuvo su autor al componer su obra. En aquel momento, él no había podido

resistir al deseo, a la pasión de hacer conocer nuestra vida primitiva, autóctona en el pasado lejano...

Si para tan noble fin había recurrido a la “palabra rústica” y a la “verdad desnuda”, estas pueden ser fácilmente disculpadas por sus altas intenciones.

Y aquí tal vez pueda encontrarse –más allá de las sanas leyes de la gramática– otra interpretación para la tirada de aquel largo párrafo sin puntos intermedios. Como en la expresión oral, de la que se nutre plenamente. Gil Rojas reunió en un solo aliento de voz esta manifestación de su rechazo y su defensa. Y quiso

contraponer frente a frente dos actitudes ante una misma materia narrativa. Una, que provenía del grupo de los “intelectuales”, del sector culto, y que se detenía en aspectos meramente formales y formalistas; y la otra, la suya, que partía de una necesidad humana y una “pasión ponderable destinada a

...hacer conocer nuestra vida primitiva, autóctona en el pasado lejano...

En la confrontación de ambas –fácilmente diferenciadas por los adjetivos que uno y otro grupo le merecen– se centra esta reacción apasionada de don Andrónico. Pero una reacción que, más allá de su evidente apasionamiento, no está tan ingenuamente preparada como para no elegir el tribunal ante el que presentará su problema. Un tribunal del que ahora formamos parte nosotros, quienes, por razones más afectivas que intelectuales, le brindaremos pronto nuestra adhesión en una contienda entre los buenos y los malos.

El segundo largo párrafo de aquella “A manera de prólogo” también tiene su sustancia y también nos exige su completa transcripción:

Entre los pocos que se han extrañado del cúmulo de errores en la redacción de *El Ckaparilo* (los más optaron por callar, prefirieron la aparente indiferencia) y no faltó quien diga que entre muchos otros defectos de la obra “no había ni Sintaxis”. Muy bien; de todos recibo de buen grado y a todos pregunto: ¿Qué hubieran producido ellos si hubieran tenido la suerte (por no decir la mala suerte) de permanecer cuarenta o cincuenta años en aquel ambiente grotesco, brutal, dando con la frente en la roca dura, escribiendo a veces con luz de vela de cera, cuando no de un fogón, poniendo en la tierra reseca los papeles? ¿Hubieran conservado facilidad de lenguaje, reglas gramaticales, literarias, sin los libros, las

bibliotecas, los autores, los colegas con quienes compartir o controlar sus ideas, sus frases, su redacción?

Tal como había finalizado el párrafo anterior –con la presentación de *Los tipos de mi fogón*– era lícito esperar que ahora su autor entraría finalmente en la materia de su segundo libro. Sin embargo, la espina anterior aún el duele y arremete nuevamente contra sus antiguos acusadores. Todavía queda algo por decir y don Andrónico quiere decirlo aquí. El contenido de este párrafo –ya más generoso en signos de puntuación– nos propone dos ideas que se relacionan.

En la primera de ellas –presentada con una redacción confusa– el autor retoma el tema de sus detractores. Como en el párrafo anterior, Gil Rojas vuelve a sus juegos valorativos tendientes, paradójicamente, a la desvalorización de sus adversarios. Aquí ya no habla de los “intelectuales” que ejercen “la crítica fría, silenciosa”, sino que se limita a un juego más sutil entre “los pocos” y “los más”. En apariencia, se trataría de otra confrontación entre dos grupos, pero pronto descubrimos que ambos pertenecían al mismo bando de los enemigos de enfrente.

El juego, como señalamos, es sutil al referirse a “los pocos”, la exigua cantidad allí aludida tiene un sentido de minusvalía. Son “pocos” los que le han observado aquellos aspectos formales. Son “pocos” los que le han observado tan pequeños defectos porque la gente con sentido común no perdería el tiempo en tales minucias. Por su parte, al referirse a “los más”, la amplia cantidad allí aludida tiene un sentido de condena moral. Fueron “dos más” los que “optaron por callar”, los que “prefirieron la aparente indiferencia”. En este caso, la actitud de “los más” es aún más censurable que la de “los pocos” porque estos, al menos, habían mostrado la cara. No se habían escondido o esfumado entre el grupo de la mayoría.

La segunda idea que allí aparece regresa también al final del párrafo anterior. Aquí don Andrónico retoma el tópico de la

“cucharita herrumbrada” y vuelve a justificar su condición de hombre que estuvo en permanente lucha con su medio. La carencia de los menores recursos y comodidades, la ausencia de libros, bibliotecas y, sobre todo, de jerarquizados dialogantes sería para cualquiera una valla insalvable.

¿Qué hubieran producido ellos...?,

en tales circunstancias, se pregunta retóricamente Gil Rojas refiriéndose a sus dolorosos detractores. En apariencia, esta pregunta de don Andrónico se limita a una acusación contra “pocos” y “los más”. Sin embargo, mirada en profundidad, ella encierra una afirmación –mejor dicho, una autoafirmación– poco frecuente en esta galería de justificaciones y de prólogos.

En una pequeña revisión –tan solo la de las palabras previas aquí citadas– nos encontramos con que fuera de los autores que se detenían en problemas del lenguaje (Bocci, Abdala, Ábalos), los demás exaltaban con modestia sus limitaciones o trataban de lograr una complaciente *captatio benevolentiae*. En ninguno de ellos, ni siquiera en las altivas palabras de Carlos Bernabé Gómez, existía una búsqueda de una total eximición de culpas de los propios defectos ni una comparación con el lector, de la dimensión que aparece en este prólogo de Andrónico Gil Rojas. En él el autor no solo se pone a la altura de sus propios jueces (al desafiarlos a crear en medio de las carencias que él padeciera) sino que arremete contra el mundo de “aquel pueblo primitivo” al que tan deliciosamente evocó.

Es notable esta actitud de Gil Rojas, aunque pertenezca, en apariencia, a una constante de las letras regionales: la de aquel grupo de autores que señalan las carencias de la tierra que aman. Aquí nos basta citar uno de los casos más conocidos: el de Jorge Washington Ábalos con su personaje del joven maestro frustrado en un mundo pobre y agreste al que no deja por ello de amar intensamente. Pero en este, como en otros ejemplos, aunque el autor hable por su personaje, se trata solo de una figura literaria.

En el caso de Gil Rojas, en cambio, la rebelión contra su propio mundo amado es de índole personal. Y alcanza una entonación que es también inédita. Valgan los elementos que destacamos en el párrafo siguiente para justificar este aserto:

¿Qué hubieran producido ellos si hubieran tenido la suerte (*por no decir la mala suerte*), de permanecer cuarenta a cincuenta años en aquel *ambiente grotesco, brutal...*?

Si no sirvieran las imágenes de dar “la frente en la dura roca”, de escribir con “luz de vela de cera, cuando no de un fogón”, de las otras carencias y soledades, bastarían sin duda estas apelaciones a la mala suerte y al insólito calificativo de grotesco y brutal con que se refiere a su ambiente para confirmar la dureza de la queja de Gil Rojas. Es aquí de donde podemos deducir esa “autoafirmación” –a la que ya hicimos referencia– que está tan lejana de las otras justificaciones y *captatio benevolentiae*. Es aquí donde Gil Rojas dice que la culpa y los errores que “los pocos” y “los más” le endilgan no eran de él, sino de una circunstancia vital y de un medio desnudo que hubiera hecho lo mismo con cualquiera que los padeciera. Y en la pregunta retórica con que se vuelve hacia sus acusadores.

¿Qué hubieran producido ellos...?,

aparece no solo una justificación dolida por la incompreensión de estos sino, inusualmente, una comparación y un desafío. Comparación y desafío con los que Gil Rojas no solo confirma el valor de su tarea sino que, a partir de ellos, se eleva sobre un plano más alto que el de sus propios jueces.

## Una idea de la literatura

Sin embargo, el tono general de las palabras previas que hemos citado, como tantas otras, no están dispuestas como una rebelión contra la actitud de sus jueces ni mucho menos como una tan despiadada comparación como la que propone Antonio Gil Rojas. El tono general de aquellas palabras previas es mucho más atenuado y su finalidad está mucho más acá de aquella rebelión. Sus autores suelen referirse a sus propias limitaciones y su relación con el lector apunta a la búsqueda de su perdón o al menos de su generosidad. Frente al juez todopoderoso, al supremo lector, la obra que ellos presentan aparece esfumada en las vagas tonalidades de un libro que nada puede significar en la historia de las letras. Sería ingenuo pretender que ellos elaborarían algo destinado a la fama o alguna porción de gloria. Sus aspiraciones son infinitamente más modestas y sus palabras liminares no hacen más que anticipar la limitación de su texto. En la disociación entre creador y autocrítico, a la que hiciéramos alusión, este aparece como más respetable que el autor y como representante del buen sentido. Por ello se coloca fuera de su propia obra y advierte, antes que ningún otro, las carencias o errores que fácilmente puedan atribuírsele. De allí que el verdadero problema, el único que merece ser tomado en cuenta en estas palabras liminares es el que refiere a la preeminencia tácita o expresa que ellos asignan a una *idea de lo que debe ser la literatura*.

Leídos los textos con prescindencia de las palabras liminares, estos pertenecen a la infinita variedad de las expresiones individuales. Contemplados a través de las justificaciones o explicaciones de sus propios autores, estos mismos textos quedan reducidos al estrecho ámbito de una idea acerca de la función o el alcance de las letras. Si intentamos delimitar las diversas opiniones aquí citadas, descubriremos que ellas abordan, desde diferentes perspectivas, una misma concepción sobre el hecho literario.

Cuando la mirada gira sobre el uso y el tipo de lenguaje, el prologuista recuerda la existencia de aquella isla quichua parlante, enclavada en el corazón de aquellas tierras. ¿Y cómo podría negarse su existencia cuando está presente en los giros más usuales del habla de aquella región? Cuando el prologuista se refiere a los méritos culturales o intelectuales del autor, él mismo destaca sus grandes limitaciones personales o las abundantes carencias en que se desarrollaron los días de su vida. Cuando se refiera a la elaboración formal de sus páginas, se adelantará a señalar la pobreza de sus recursos estéticos aunque, más de una vez, protestará en favor de sus buenas intenciones. Con la suma de estos perfiles, puede delinearse la imagen que tienen los diversos prologuistas sobre la idea –el *ideal*– de la literatura.

Ninguno de ellos reúne todas las ideas que a continuación señalaremos. Pero con todos podemos formar un prologuista ideal que nos proponga esa obra que es también ideal.

Esta obra ideal debería estar compuesta con un lenguaje cercano al de la pureza idiomática y no contaminada con los usos de la lengua oral; con los recursos de estilo y las figuras de composición que –tal vez– aconseja la retórica: con el de dominio de la técnica expositiva que requiere cada género, refiriéndose a una temática que trascienda al mero marco de la experiencia regional. De este modo, podría componerse una obra que no requiriese de la imperiosa justificación previa y que pudiera aspirar a un lugar menos sombrío en la historia de las letras.

No nos detendremos aquí para señalar nuestra discrepancia con algunos puntos de este ideal de las letras. No es nuestra intención entablar una polémica ni hacer una exégesis sobre esta o aquella idea. Solo intentaremos reproducir una actitud frente a las letras propia de escritores que ejercieron su oficio como una tarea marginal al de su mundo cotidiano. Y cuya exaltación de modestia suena a auténticos acentos. De allí que no juzgaremos sus ideas sino que las reflejaremos sobre sus propias páginas, de modo que allí podíamos confrontar las teorías del autocrítico y la creación del autor.

Cuando don Andrónico nos habla de aquel “ambiente grotesco y brutal”, de sus falencias gramaticales y de la “vida primitiva” de un “pasado lejano”, podemos comprobarlo en su fórmula contra “el gusano o isoca” en el que aparecen todos los defectos que él cita:

¡Nada de sebo tóxico, D.D.T., aceites emulsionados, ni pitos ni flautas. Cuando el gusano o isoca ataca los sembrados de maíz, zapallar, etc., se pillan dos gusanos, se los clava en cruz, se hace la operación con espina de quimil y entierra en la puerta del cerco ...san se acabó... (p. 19).

Difícilmente pueda encontrarse un ejemplo en donde se atente a la vez contra todas las reglas de la obra ideal como en este texto. Sin embargo, en la narrativa de Gil Rojas, fragmentos de este tipo aparecen a cada paso.

Las dudas que tiene Carlos Bernabé Gómez respecto de la acogida que pudieran brindarle los “técnicos de la novelística” y los “estetas” a las páginas de su obra podrían confrontarse con la particular elaboración en *cadena* con que anuda sus textos y los mete uno dentro de otros. En este aspecto, las páginas de *Tolvanera* –más allá de una expresión enunciativa que refleja los cánones de su tiempo– seducirían a más de un entusiasta de los experimentos narrativos de épocas posteriores. Y ese era, casualmente, el costado flaco por el que Gómez se anticipaba en su autocrítica. Pero si buscáramos al azar cualquier ejemplo de texto que pudiera asustar a “técnicos” y “estetas”, podríamos encontrar muchos como este:

El niño Pedro, pálido y agitado, limpió su daga con el pañuelo y lo tiró. Yo lo recogí. Lo conservo aún. Los mosqueteros cuando vieron muerto a Baigorria se descubrieron religiosamente inclinando la cabeza. ¡Lo que es el poder de la muerte! ¡Quién hubiese creído que ante ese hombre tan odiado, iban a descubrirse hasta sus peores enemigos! (p. 123).

Cualquier otro fragmento de la novela de Gómez reproduciría escenas como esta en la que en dos pinceladas elabora una situación y nos muestra las reacciones que ella provoca sobre los personajes. Esta es, por otra parte, una de sus principales características: si en el prólogo se preocupa por el lector, en las páginas de su novela su único motivo de interés es el alma de sus propios personajes. Cualquier otro ejemplo también puede servirnos. Allí, como es común, su trazo refleja escenas truculentas, escenarios demasiado sombríos o dramas desgarrantes a través de un lenguaje a veces sobrecargado y enfático:

Sola en un rancho, una mujer con el rostro congestionado de angustia y humedecido de llanto, palpitaba trémula en su desesperación. Dios misericordioso –decía con voz apagada–, vos que eres tan bueno y justo, que todo lo ves y lo sabes, no permitas lo prendan a mi Gervasio... Por mis hijitos te lo pido; por esos inocentes que no tienen culpa; por mi Tulito que enloquecerá de horror al ver azotar a su padre... (p. 45).

Este es otro muestrario de aquellas carencias que harían la delicia de los cazadores de errores y defectos. Pero dentro de la economía del relato nadie podría negar su efectividad. Ni, en realidad, a Gómez aquellos defectos deberían interesarle tanto cuanto le preocupaba el destino doliente de aquellos seres que él mismo había colocado en el infierno.

Y en el caso de Yáñez –quien pedía que le perdonasen “la ausencia de filigranas y hasta el mal decir”– el inventario puede ser, con alguna variante, similar al antes citado. Cualquier fragmento –como este con el que se cierra su cuento “El aguatero”– puede servirnos de ejemplo:

Del agua, una pequeña gotera en la canilla, una gotera miserable que no alcanzaba ni para que bebieran los pajaritos. Y en los ojos de los peones que quedaron en el obraje, fieles al patrón, una enorme tristeza. La tristeza de las vacas chu-

padas cuando miran al ternero que tironea de la ubre seca...  
(p. 17).

Es verdad que la escena podría enriquecerse, y aun lograr cierta elevación frente a la situación dramática, pero la ausencia de “filigranas” con que Yáñez la presenta es suficiente. Y el párrafo transmite todo el drama que nace de aquellas gargantas enardecidas por la sed. Su enunciación es, como vemos, opuesta a la de Gómez, y el tono de ambos, por su parte, apunta a un costado dramático muy distinto de la sonrisa cómplice de don Andrónico. Pero en todos los casos, la entonación del texto suena con total autenticidad y el lector siente que proviene de una voz que no esconde otras resonancias. Tal vez aquí podría hablarse de transparencia o, al menos, de una forma de nombrar que no aspira a otras interpretaciones que las que pueda brindarle cualquier lector.

Aquí es donde podemos regresar a ese ideal de la literatura que las autocríticas del prólogo elaboraron desde diferentes perspectivas. Y retomar ese concepto de escritor y literatura primitivas –o “silvestre”, como se autocalificara Jorge Washington Ábalos– con el que numerosos autores se identifican y sienten menoscabados frente a la otra gran literatura. Como en la mayor parte de los casos, la modestia aquí también es saludable, pero no al grado de privarnos de testimonios como los aquí citados y tantos otros de ese estilo. Un ejemplo excepcional de un creador de genio bastaría para alertarnos frente al peligro de negar este tipo de literatura: el del apesurado, ripioso, sobrecargado e imprescindible *Facundo*. ¿Qué hubiera pasado ante tantas infracciones frente a la “obra ideal”, si el escritor sanjuanino hubiera optado por los cánones de la *auctoritas*? ¿Y un juicio similar no nos merecería, por el lenguaje y el tema, el primitivamente oscurecido *Martín Fierro*?<sup>37</sup>

---

37 El concepto de escritor *silvestre* pertenece a su conferencia “Un escritor se

Más allá de estos ejemplos ilustres, queda la saludable evidencia de que en los autores citados existe una actitud respetuosa y valorativa de lo que debe ser el oficio literario. Otros –sin evaluar aquí sus méritos– anuncian su desprecio por aspectos a los que consideran meramente formales y afirman que lo que importa es *lo que se dice* y no *cómo se dice*. Otros escriben mal a pesar de sus propósitos de hacerlo bien. Y otros, los más olvidables, escriben deliberadamente mal porque creen que estas son las formas que exigen los tiempos para ser vanguardistas y modernos. (Como si la historia de la literatura y la lectura cotidiana no nos mostraran tantos ejemplos de quienes pertenecen a este tipo de vanguardias sin quererlo).

Lo más aconsejable, tal vez sea esta simple compilación de bienintencionadas autocríticas de estos y otros muchos autores a los que suele condenar nuestra inexplicable ignorancia. Más allá de sus posibles méritos como escritores, queda el saldo de su modestia y de una alta idea acerca de la importancia que tiene el mundo de las obras literarias. Ante la proliferación de tantos otros mundos que no poseen tan alta antigüedad ni tanta belleza, estas palabras liminares sobre la dignidad de la literatura que alguna vez escribieron improvisados escritores de una provincia lejana, tal vez no sean del todo prescindibles. Ni deban ser postergadas en silenciosas bibliotecas. Ni merezcan, como tantas otras páginas de sus coterráneos, tanto largo silencio, tan riguroso olvido.

---

sincera” recogida en *Cuadernos de Cultura Santiago del Estero*, a. XIII, diciembre 1977.

## Notas

### *Libros y autores citados*

Ábalos, Jorge Washington (1973). *Shunko* (13<sup>o</sup> ed.). Buenos Aires: Losada.

Abdala, Durval (1939). *Ana María*. Buenos Aires: Tor.

----- (1982). *Las hermanas Castelar*. Santiago del Estero: Herca.

Bocci, Alfredo E. (1948). *El ususka*. Santiago del Estero: Talleres Diario La Hora.

Gil Rojas, Andrónico (1954). *El Ckaparilo (Cuentos y refranes del tío Felipe. Escenas típicas de Los Copos)*. Santiago del Estero.

----- (1962). *Los tipos de mi fogón*. Santiago del Estero.

Gómez, Carlos Bernabé (1978). *Tolvanera* (2<sup>o</sup> ed.). Buenos Aires: Ed. Rescate.

Olmedo Funes, O. A. (1965). *El gaucho Ramón Gaitán*. Santiago del Estero.

Sosa, José Antonio (1953). *Manuel Roldán Benavídez (poema campero)*. Villa Atamiski (Santiago del Estero).

Viano, Francisco (1903). *Agustina*. Santiago del Estero.

Villarreal, Gaspar (1974). *Frías del pasado*. Santiago del Estero.

Yáñez, Carlos D. (1940). *Predicando en el desierto*.

## LA MEMORIA DEL CANTOR: LA AÑATUYA DE CARLOS ABREGÚ VIRREIRA

Como epígrafe de *Añatuya y otros cantos*,<sup>38</sup> Carlos Abregú Virreira transcribe un fragmento de Sarmiento. Aunque pertenece a una escena bien conocida del *Facundo*, vale la pena recordarlo:

El *cantor* está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbre, historia y biografía que el bardo de la edad media; y sus versos serían recogidos más tarde como documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro si a su lado no estuviese otra sociedad culta con superior inteligencia de los acontecimientos...

No por conocidas las imágenes que elaborara Sarmiento en sus memorables páginas sobre los personajes de la pampa han perdido su eficacia. Sus admirables retratos aún siguen seduciendo a sus lectores y si los personajes a los que alude, hace ya tiempo que desaparecieron o al menos sufrieron una adaptadora metamorfosis, todavía los contemplamos con la misma atracción que nos suscita una imagen perfectamente construida, una página destinada a perdurar.

Esto es lo que bien conocía y, tal vez, sintió Abregú Virreira cuando eligió aquel fragmento dedicado a la figura del cantor. Si el retrato que elaboró el sanjuanino aún conserva su eficacia, si habían cambiado las circunstancias pero no las esencias que nutrían a aquel personaje, era lícito acudir a él para invocar un

---

38 El libro fue publicado por Editorial Yusseem, Santiago del Estero, 1945, 137 páginas, con ilustraciones de Pedro Rojas.

alto modelo que justificaría su labor. Había pasado exactamente un siglo desde que aparecieran aquellas páginas en el exilio chileno, pero la presencia del cantor de su tierra, del “bardo de la edad media”, aún seguía latiendo en las campañas argentinas. Esto era, por otra parte, justificable ya que, si bien la patria chica que Abregú cantaría había surgido “a fines / del siglo pasado” (p. 13) –largas décadas después de que apareciera el *Facundo*–, no podría estar eximida de similares procesos de evolución histórica de los que reflejó Sarmiento. Más allá de esa justificación por medio de las leyes de la historia, es mucho más probable que Abregú buscara, en aquel fragmento, razones de otro tipo; fundamentalmente, literarias.

Como lo señalan las palabras de aquel texto, existían dos tipos de recreadores del pasado en la sociedad argentina. Por un lado, los historiadores de la “otra sociedad culta”, los que reflejaban con “superior inteligencia /... / los acontecimientos”; y, por el otro, los cantores que realizaban “candorosamente” con sus versos aquellos trabajos de “crónica, costumbre, historia y biografía”. Abregú se sirve ingeniosamente de esta división –y de la jerarquía del texto citado– para justificar su trabajo. Y para ubicarse cómoda y manifiestamente en el grupo de estos últimos. Con lo cual nos advierte muy claramente que su tarea será similar a la de aquel cantor, que sus versos serán “crónica, costumbre, historia y biografía” y que –a pesar de hacerlo “candorosamente”– estos no deberían ser fácilmente desatendidos ni desaprensivamente olvidados.

## El cantor

Dentro de la abundante bibliografía que dejara Carlos Abregú Virreira, estos versos de *Añatuya y otros cantos* no configuran su obra mayor. Libros destinados al estudio de temas económicos,

problemas sociales, historia y prehistoria sudamericanas, ensayos filológicos y lingüísticos y una variada producción poética, narrativa y dramática, entre otros, configuran la imagen de un escritor de múltiple pluma; de aquellos que suelen aparecer con más frecuencia en zonas menos desarrolladas, en lugares donde aún todo está por hacerse. El hecho es que este hombre inquieto y atento a tantos campos puede brindarnos la imagen de alguien fácilmente ubicable en

aquella sociedad culta con superior inteligencia de los acontecimientos...

que proponía el fragmento del *Facundo*. Sin embargo, en el canto a su tierra amada, elige la figura de alguien que pertenece al otro bando y que propone cantarla con candor e ingenuidad. Tal vez sea por esta actitud que las páginas de este canto, si bien no son las más importantes en la obra de Abregú, figuren entre las más entrañables. Y la “crónica, costumbres...”, etc., que allí nos proponen sean también memorables porque responden a una constante ejemplar de las letras de nuestra tierra: la del hombre de diversa o vasta cultura que se vuelve hacia un territorio y una cultura mucho menos propicios, con mayores carencias, pero que, como los ama y le pertenecen, amengua su voz y se vuelca hacia ellos con lo mejor de sus fuerzas.<sup>39</sup>

Como el cantor que le servía de modelo, Abregú eligió para su *Añatuya*... la forma más popular de la poesía en lengua española: el octosílabo romanceado. A través de él –presentado en forma de cuartetos– recreó, como tantos otros, la entonación oral por medio de la palabra escrita. Es verdad que su elocución no se aleja de los cánones del texto impreso, pero la selección de la

---

39 A esta actitud responden los ejemplos ilustres de Echeverría a su regreso de Francia –tal vez el iniciador de esta constante–, los poetas gauchescos, los regionalistas de nuestro siglo, el propio Sarmiento.

forma y la entonación de su voz recuerdan –o al menos se acercan– a la expresión que podían haber tenido, que debían haber tenido, aquellos míticos versos del cantor.

Por el material de su canto, también se acercaría nuestro autor a la sencillez del modelo elegido. Este nos lo adelanta en los versos con que inicia su libro:

Añatuya fue un poblaco  
que haciendo gesto mohíno  
tomó nombre de zorrino  
en la frontera del Chaco (p. 13).

Si alguna sospecha o secreta aspiración de otro tipo pudo haber tenido el esperanzado lector al iniciar su lectura, estas quedarán prontamente deshechas con solo dos de las palabras allí utilizadas: zorrino y poblaco. Con material de este tipo –así parece anunciarlo, así luego lo confirma– elaboraría el resto de sus páginas.

Tampoco es claro el género al que pertenecen estas páginas. Como en el fragmento del *Facundo*, Abregú enhebra diversos episodios que tienen algo de aquella “crónica, costumbre, historia y biografía”. En realidad, los dos sustantivos con que termina esta lista suenan demasiado ambiciosos y tal vez las páginas de este canto puedan caracterizarse más claramente por las dos primeras. Su texto es crónica; pero no se aleja de la mera evocación de la *costumbre*. De allí que la especie en la que pediríamos ubicarla sería la de una *crónica costumbrista*, en la que se insertan –como veremos– episodios de otro tipo. La elección de este género se acerca más adecuadamente a los propósitos de nuestro autor. Si el tema de sus páginas será una evocación de su Añatuya entrañable, esta –y no los otros personajes– aparecerá como motivo central de su largo poema. Es a través de esa crónica menuda, de esa evocación de episodios de diversas etapas de su vida en el pueblo querido, de aquellas figuras o escenas que debieron estimular su imaginación o su interés, el modo en que Abregú sintió

que era el camino más adecuado para reflejar su tierra. De allí que los motivos que pudo elegir fueran tan sencillos como la forma y la métrica de sus versos, y tan subjetivos o circunstanciales como lo que podía ocurrir en un *poblaco*. A nadie se le ocurriría, como previno Sarmiento, reelaborar una rigurosa historia local a partir de aquellos datos tan subjetivos ni trazar el dibujo de una biografía con aquellos recuerdos tan íntimamente sentidos.

Esa crónica de Añatuya no seguirá tampoco por caminos lógicamente hilvanados. Abregú no se propone desandar la evolución de aquel lugar sino recrear diversas escenas que le habían impresionado. Leídas en su conjunto, estas páginas nos proponen alguna suerte de hilo conductor, alguna aproximación a coherentes leyes de causa y efecto; pero sus escenas o sus historias aparecen por caminos imprevisibles o nos traen nombres circunstanciales o surgen en lugares inesperados. Tal vez este intento estuvo a comienzos de sus páginas -introdutorias del lugar y de algunos personajes- o en otras posteriores en las que refleja el paso del tiempo:

-Milagro, madre; aleluya!  
Alegre su soledad!  
Ha nacido una ciudad!  
Ya no es un pueblo Añatuya! (p. 36)

Pero cada uno de esos intentos se teñía de inmediato de una memoria cargada de afecto, con la evocación de algún recuerdo familiar o de algún personaje querido que las alejaría de toda posible objetividad.

Y para que toda consideración sobre el género de su obra quede aclarada, para que toda sospecha se disipe, es el propio cantor quien nos dice qué es lo que está realizando:

Pero sigamos, señores,  
si no les cansa mi lata

haciendo crónica grata  
de aquellos alrededores (p. 19).

De este modo, otros oficios que podría desempeñar el cantor quedan desechados ante su propia confesión. Su tarea será la de componer una “crónica” que, además, será “grata” como corresponde a toda línea costumbrista. Y el tema del que hablará no será el de la vida central o principal de aquellos lugares, sino aquella de los “alrededores” (que son generalmente los lugares más interesantes y sorprendentes y donde, con frecuencia, transcurre la verdadera vida). Estos escasos versos responden a nuestra inquietud y definen claramente cuál será la tarea del cantor. Como si Abregú nos hubiera estado escuchando y hubiera dejado caer, distraídamente, su respuesta.

## El canto

Aquella “crónica grata” de sus recuerdos de Añatuya está dividida en breves capitulillos o partes que abarcan diferentes temas. En algunos casos, como luego veremos, estos cantos nos presentan más de una anécdota o esta, por el contrario, se prolonga en alguno siguiente. Pero, en términos generales, cada una de aquellas partes nos propone un tema diferente. Una glosa de ellos nos permitirá recorrer el contenido de estas páginas.

Como ya lo anticipáramos, el canto se inicia con una presentación de los orígenes de su tierra, de aquellos primeros tiempos que se entrelazaron con los primeros años del cantor. Añatuya era “todavía un pueblito sin prestancia” (p. 14), con “calles de polvo y de barro” (p. 15), que el autor recuerda rodeado por

Montes vírgenes. Un río.  
Boliches y aserraderos

y más allá, los senderos  
de la chacra de don Pío (p. 15).

Otros personajes aparecen en esta evocación: los amigos de la infancia, los chicos de alguna “pandilla”, el “gringo” cazador con su infaltable perro, el muchacho que lo acompaña y que es motivo de envidia para el cantor. También ya aparecen algunos de los lugares que dibujarán aquel pequeño “poblaco”: la vía ferroviaria, una carnicería, la “botica”, una posada, la sastrería, un precario hotel. Y (motivo recurrente de su obra) la evocación de algún tema mitológico, de alguna leyenda, como lo es en este caso la cita de “la Madre del río” (p. 18) que escogía a sus futuras víctimas entre los confiados o ingenuos para

hundirla en la corriente  
o matarla en la ribera (p. 18).

En la segunda parte, Abregú nos brinda un inventario afectivo de la fauna de aquella Añatuya lejana: el pichi-ciego, la urpila, el chilicote, el coi, la pupa, los cardenales, el “potrillaje bagual” (p. 20), el loro que “ensayaba / su palabra de borracho” (p. 20), el zorro con sus “diabluras y sus pullas” (p. 21), las ñatuyas que dieron nombre al lugar, las “laboriosas” arañas, el tasi, los chaguares.<sup>40</sup>

La afectividad con que retrata los diversos animales –aun aquellos desagradables o peligrosos– respondía sin duda a un sentimiento personal, pero también a la reelaboración de un *to-*

---

40 *pichi-ciego* – armadillo más grande que la mulita.

*urpila* – paloma.

*chilicote* – especie de grillo

*coi* (del quichua *ckoy*, *cuiy*) – conejito de indias.

*pupa* – paloma montaraz.

*tasi* – doca; enredadera silvestre.

*chaguar* – planta xerófila.

*pos* literario muy próximo a sus intereses por las leyendas y la mitología. No será extraño, entonces, que el tercer capitulillo haga figurar como personaje al grillo y al sapo, a quienes caracteriza como

Nobles músicos sin tasa,  
que rompían el profundo  
silencio en que estaba el mundo  
desde un rincón de mi casa (p. 23).

A ellos se agregará un tercer personaje: un payador ciego que, cuando estaba algo embriagado, era imbatible en la ejecución de chacareras. Luego descubriremos que la descripción de aquel trío de “nobles músicos” no había sido desinteresada, sino que le sirve a Abregú para recordar “la noche de mis amores” (p. 25) obtenida gracias a la sugestión que brindaban para sus intentos los sones de aquel terceto. A esta escena pertenecen dos de los versos más felices de todo el canto. Son aquellos en los que el poeta evoca la destreza casi mágica con que el payador ciego tocaba su guitarra. Las figuras que hacían y deshacían sus dedos a cada instante durante su rasgueo quedarían reflejadas así:

...la mano en el instrumento  
tomaba formas de arañas (p. 25).

En el cuarto capitulillo, el poeta evoca una de las industrias más características de aquella región: el obraje. Como lo haría en otras escenas de su canto, también esta muestra una imagen amable que, al menos, no se caracteriza por las oscuras tintas con que suele estar pintado aquel establecimiento en nuestras letras, Abregú recuerda al “peonaje” (p. 27); la llegada de los carros fleteros; las maderas recién cortadas como “cadáveres aún calientes” (p. 29); el perro feroz que acompañaba a los carros. Pero su escena se centra en la figura de algunos personajes ca-

racterísticos. Allí aparecen el capataz de “grito prolongado / y amargo” (p. 28); el gerente alemán, parco y protestador a la vez que angustiado por el asedio de “las itas o los piques” (p. 28); el obrajero que esperaba la llegada de los carros; el tropero que traía “mulitas y miel de palo” (p. 31); el contratista y un pintoresco “turco ambulante” (p. 31) que hacía las delicias del “chinerío” con los productos que ofrecía. La metamorfosis que sufría aquella cuña boscosa con la llegada de “ese mago del monte” (p. 32) y la significación de sus productos quedan reflejadas en los versos con que se cierra esta escena:

Aquello fuera un derroche  
de ilusión, como se ve;  
lo mismo que un cuento de  
Las Mil Noches y Una Noche (p. 32).

En el siguiente capitulillo, el cantor regresa a su mundo personal teñido por su peculiar vuelo poético. Allí recuerda cuando una noche serena había robado “un pedazo de luna” de la acequia para llevarle a una “niña”. Esta lo había recibido con desdén y el poeta apenado se alejó, pero sin dejar escapar aquel pedazo de luna. Esa noche durmió apretándolo en su puño cerrado mientras

...junto al lecho una estrella  
custodiaba mi fortuna (p. 35).

La conversión de Añatuya en ciudad es el tema del siguiente canto. La transformación del antiguo pueblo está acompañada de despedidas y nostalgias. Esto le permite a Abregú realizar cuadros evocativos por los que desfilan las antiguas tabeadas, los reñideros de gallos, los “bailes y trincheras / de chinas almidonadas” (p. 33), las peleas entre criollos, las vendedoras de patos, etc. Allí también regresan nostálgicos nombres entre los que no podrían omitirse el de dos poetas notables: los “hermanos (Homero y Luis) Manzione” (p. 37).

Más significativo es el séptimo capitulillo. En él el poeta recuerda los paseos por el andén de la estación mientras esperaban la llegada y la partida de los trenes. Más allá de las previsibles imágenes de aquellos paseos, la evocación de Abregú se concentra en un recuerdo personal: aquel del grabado de sus iniciales en los furgones cada vez que el tren se detenía.

Era un modo de viajar  
hacia comarcas lejanas  
y volver, por las mañanas,  
en mi pueblo a despertar (p. 41).

Luego el poeta nos dirá que aquel viaje, sin embargo, no era fortuito ni que él grababa sus iniciales en un vagón al azar. Siempre lo hacía –como una vez definitivamente lo haría– en aquellos trenes que lo llevaban hacia el Sur...

En el canto siguiente, recordará “una taberna pagana” (p. 42) adonde se desarrollaban partidos de truco y de taba. Taberna que servía, a la vez, de “fonda y boliche campero” (p. 44) en donde podían degustarse caldos de gallina y asados con cuero, y a la que concurría algún candidato que quisiera postularse para una próxima elección. Una vez victorioso, no se acordaría de sus promesas y el cantor se cree en la obligación de pedir perdón por aquel olvidadizo candidato.

Los capitulillos noveno y décimo tienen continuidad. El autor recuerda un primitivo mercado municipal que era lugar de paseo. Allí había querido asombrar a “una amiga”, con un cuento sobre la intriga de un duende. Pero la joven asustada había roto a llorar por lo cual él recibió acusaciones de ser un brujo “por mi cuento y por mis versos” (p. 53). El insólito calificativo que recibiría el poeta por su labor –no sería por otra parte ni el primero ni el último en la historia de las letras– quedaría confirmado cuando, al intentar recitarle un inocente soneto a una forastera, esta se había desmayado. A partir de allí acrecería lo temible de su fama y

...hasta la gente de afuera  
lo comentó con exceso (p. 55).

En el canto undécimo aparece la imagen del padre del cantor. Aquel hombre evocado aparece descrito como:

Alto, grave, fuerte, bueno,  
era mi padre. Tenía  
la prestancia y la energía  
del hombre recto y sereno (p. 57).

Lo nombra como “el primer intendente progresista” (p. 56) que había tenido aquel pueblo. Había intentado dotar de agua corriente a la población pero en las perforaciones realizadas solo se había encontrado agua salada. Una terrible sequía atenazaría más tarde con una larga sed la vida del pueblo hasta que sus habitantes se lanzaron “al asalto de los trenes” (p. 59). El capítulo culmina con el dulce recuerdo de su madre y de la vida familiar. Sigue otra breve escena evocativa en la que recuerda su paso por el periodismo local y, en el décimo tercer canto, retoma la imagen de otra terrible sequía que dio origen a un “incendio colosal”. El doloroso suceso trae al poema singulares imágenes. El incendio parece un “dragón hambriento”, las ramas chamuscadas daban “voces angustiadas / o intensos gritos de gozo” (p. 67), el fuego adquiere forma de “jinetes negros y rojos” que nacen y desaparecen a cada instante, o se convierte en un “dios enano” que huye, o en un “látigo de luz” (p. 68) que flagelaba los cuerpos. Donde antes había bosque solo quedaría una dolorosa llanura pero su padre, aun contra poderosas opiniones, había decidido recuperarla para las tareas agrícolas. Allí entonces plantaría “el primer rosal / y el primer olivo” y también proyectaría su “primer canal” (p. 71).

En los cantos siguientes (XIV y XV), Abregú recuerda un episodio de trágicos amores. La causa de esta tragedia es simi-

lar a tantas otras: dos hombres enamorados de la misma mujer se enfrentan por ella. Uno de los dos muere. La evocación del episodio no continúa con la derivación policial que habría tenido aquella muerte sino que se abre nuevamente hacia una entonación panteísta. Los seres de la naturaleza son testigos y partícipes de aquel dolor:

...el pasto, el árbol, la flor  
sangraron como una herida (p. 78);

el Quitilipi, la lechuza, el Cacui, los vampiros, el grillo, el sapo, las ranas y el “ladrido secular” de los perros lo difunden por campos y quebrachales.<sup>41</sup> Para que estas imágenes se asienten aún más en aquella segunda realidad, el cantor recuerda que a la madrugada siguiente del velorio

pasó una sombra enlutada  
echando la maldición (p. 79).

Luego el poeta (canto XVI) recuerda la llegada de una manga de langostas que asolaría los campos. La población inicia su lucha peculiar “golpeando tachos” (p. 81) o tratando de espantarla “con polleras o con mantas” (p. 82). Como sucedía en casos similares, serían motivos ajenos a la lucha de los hombres –“un misterioso imán” (p. 83)– lo que llevaría aquella manga hacia otra parte. Exactamente un año después, recuerda el cantor, ocurriría la desgracia que cuenta en el canto XVII. Ella se produjo durante una huelga de los obreros ferroviarios. Por motivos que el poeta no especifica –“la indomable pasión” (p. 84)– estallan las calderas de las locomotoras y se inicia un incendio que se extiende por la vía principal. También entonces la furia desatada se pagaría con una

---

41 *quitilipi* – búho de gran tamaño.  
*cacui* – ave nocturna y legendaria de grito melancólico.

nueva víctima: en este caso, “la Eulalia, virgen y bella” (p. 85). Más allá del dolor de esa evocación, queda una duda flotando que el cantor se encarga, cuidadosamente, de no develar: Eulalia era el nombre que tenía la mujer que, páginas antes, había sido causa de la pelea entre enamorados que produjo la muerte de uno de ellos. ¿Era otra mujer que tenía, casualmente, el mismo nombre? En este caso, se trataría de una simple y singular coincidencia. ¿O era la misma? En este caso, el destino –como suele hacerlo– había adoptado formas caprichosas, y aquellas fuerzas y seres de la naturaleza, por caminos imprevisibles, habían restaurado, con la muerte de quien había cometido el delito de ser amada, el destruido equilibrio del universo.

Los dos cantos que siguen (XVIII y XIX) también poseen continuidad. En el primero de ellos, el poeta recuerda brevemente la llegada de inmigrantes de diverso origen, así evoca al “marroquí silencioso” (p. 86), al italiano, al ruso, a

los flemáticos ingleses,  
el español, el lituano,  
los polacos, el rumano  
y los sirio-libaneses (p. 87).

Luego celebra la unión entre “gringos y criollos” que daría origen a “una generación / de noble empuje” (p. 87). Pero en el canto siguiente, el poeta evoca un episodio simbólico de las desgracias que podrían producir algunos excesos de aquellos mismos inmigrantes. El episodio describe el empecinamiento de un *gringo* en derribar un árbol sobre el que un hornero había construido su casa. Un *gaucho* le pide –le advierte– que no lo haga y le relata la leyenda de un enamorado que había sucumbido a una prueba de amor y se había convertido en un hornero. El *gringo* desprecia aquella advertencia y derriba el árbol. Con la destrucción del nido también mueren dos pichones. Muy pronto, y como una especie de castigo divino, se desata una tormenta que destroza la casa

del *gringo*. Y, a pesar de que este se cobija debajo de una mesa, la tormenta lo busca, lo encuentra y lo fulmina con un rayo.

El último canto registra mi episodio gracioso. Con motivo de la desgraciada tormenta, los vecinos se habían dirigido al obispo para pedirle que les edificara pronto una iglesia. Uno de los fieles cuenta al nuevo sacerdote que había quedado en deuda con su proveedor de cigarros, quien había muerto en España. El sacerdote le aconseja saldar aquella deuda invirtiendo su monto en la realización de un funeral. Se decide cumplir pero, a mitad de la ceremonia, el deudor interrumpe el acto para mostrar un telegrama que anunciaba que el acreedor no había muerto. Como la noticia era fraguada, el cantor cuenta que el falsario recibe el castigo de la excomunión. Tanto suplicará este que, finalmente, el sacerdote “le rebajó la condena” (p. 110). Más tarde, llega otro sacerdote, pero aquí el cantor anuncia que debería interrumpir su canto:

Nada de él puedo decir  
ni de los nuevos vecinos,  
puesto que hacia otros caminos  
el pueblo me vio partir (p. 111).

Esa vez los trenes que seguían hacia el Sur no llevaron únicamente sus iniciales.

### El canto del cantor

Crónica de costumbres, así definimos al género al que pertenecería esta evocación que Carlos Abregú Virreira hace de su Añatuya lejana. La glosa de su argumento así parece confirmarlo. Los episodios que allí transcurren pertenecen a la diversa memoria

del cantor y aparecen y reaparecen caprichosamente. Ninguna coherencia lógica –como vimos– enhebra una escena con otra. A lo sumo, una misma escena se sucede durante un par de cantos. Pero todo lo que allí acontece tiene un solo hilo conductor: el de las idas y vueltas que recorren los recuerdos del cantor por caminos imprevisibles. Y, como siempre sucede con la lógica de la memoria, esta no responde a las leyes de causa y efecto ni a la progresión temporal que guía el devenir de nuestro mundo exterior y de la historia.

Si estas consideraciones nos permiten señalar el carácter de *crónica* dispersa que tiene el canto de Abregú, no son menos consistentes aquellas que también nos confirman su perfil costumbrista. Es verdad que la memoria de Abregú se detiene en diversas escenas con las que puede elaborar un cuadro evocativo conformado por diversos episodios. Pero ninguno de esos episodios es independiente del marco costumbrista y social sobre el que está recortado y, por otra parte, aparece generalmente como confirmación de ese mismo marco. De allí que su pintura se detenga en aspectos generales de la vida de aquel lugar o que sus personajes –más allá de la vaga individualización que pudieran concederles sus nombres– no trasciendan el grado de la tipificación que nos permite identificar a uno con muchos. Los lugares y las gentes tienen sus propios nombres, pero a nadie se le ocurriría encontrar en ellos los elementos para una crónica seria ni mucho menos para una historia, sino que nos permitirían –tal cual debió ser la intención de su autor– recrear la forma de vida grata, apacible y clara que tenía la Añatuya de su memoria.

Por otra parte, existe un dato bibliográfico que no es del todo comprensible antes de la lectura de esas páginas: Abregú coloca, como título previo de todos los cantos, la inscripción *Los humildes*. A primera vista, este título debería anticiparnos otros que aparecerían como nominación para las otras partes; pero, extrañamente, esos otros títulos no aparecen. Solo la lectura completa de aquel canto nos permitirá comprender que esos humildes, a los que el título alude, son en realidad el tema y los

personajes de todas sus páginas. Una simple evocación de su argumento nos permite confirmar que en él no existe, como personaje preponderante, ninguno que no pertenezca al grupo de la gente común, olvidada, evocada por su nombre y, sin embargo, secreta. La única autoridad que allí aparece es la del padre del autor. Y su imagen, como ya señalamos, está cargada de tanto amor e identificada de tal modo con la vida de la gente común que cualquier posible duda queda fácilmente desechada. Y cuando alguien –como en el caso del gringo despectivo que destruye la casa del hornero, o del deudor de cigarros que busca evitar el pago del funeral– quiere trascender los límites dentro de los cuales vive su vida la gente común, ellos serán castigados severamente porque el mundo del poema no les pertenece. Sirven como ejemplos cómicos de este caso los episodios en los que el propio autor recuerda el fracaso de sus intentos de seducción que terminan con la acusación como “brujo” frustrado de los cantos IX y X. Estos datos nos permiten confirmar el sentido *costumbrista* que tienen sus páginas. *Costumbres* que se refieren a las *mores* de la gente y de la vida común, de aquellos que no pertenecen a la alta historia, o a aquel grupo –como advertía Sarmiento– de la

...otra sociedad culta con superior inteligencia de los acontecimientos...

Esta “crónica grata de aquellos alrededores” (p. 19) carece, como es previsible, de una ridícula solemnidad. Abregú no desdeña, tal como lo descubría la glosa del argumento de su canto, las escenas dolorosas o los recuerdos trágicos, pero estos nunca se alejan de los límites del *enxiemplo* o de la palabra entristecida que nos hace participar de su compasión. Otras veces, en cambio, nos hace partícipes de sus alegrías, nos invita a integrarnos en alguna reunión de amigos o nos hace cómplices de alguna amable confidencia. Todo ello –tal cual lo previene el propio autor– lo ayuda a elaborar esa “crónica grata” de aquel mundo de su memoria.

Esta amable tonalidad que se mantiene a lo largo de todo su canto le permite, por otra parte, incorporar en el texto una serie de materiales que –enunciados de otra manera– hubieran podido provocar el rechazo del lector o colocarlo a la defensiva. Gracias a esa entonación despojada de solemnidad, con la que el cantor “como el bardo de la edad media” nos transmite sus recuerdos, podemos detenernos, contemplar y hurgar en detalles menores de la vida de aquella época, en un cuadro de costumbres y creencias más sólido de lo que aparece a primera vista. La reacción popular por sus intentos de “bujería casera” (IX y X); la complicidad a la que nos invita para una aventura amorosa respaldada por el ciego, el sapo y el grillo (III); la sonrisa con que nos pide comprensión para “el amigo chambón” que –convertido en candidato– se “mareaba en la altura” (p. 45); las ilusiones de las riñas al “clavar los ojos sinceros” (p. 40) sobre los viajeros “dichosos” que dormían en el tren y se iban hacia donde ellas querían hacerlo; el alboroto que provocaba el “turco ambulante” (p. 31) cuando abría su valija de sueños entre las mujeres del obraje, forman parte, junto a tantos otros, de cuadros que muestran con amabilidad y comprensión el costado humano –y muy humano– de sencillas debilidades e inocentes creencias. Y, en todos los casos, esa forma suya de contar nos permite asomarnos con total adhesión a aquel mundo tan lamentablemente perdido que, aun en sus flaquezas, es fácilmente comprensible o perdonable por el lector. Veamos, como referencia, una nota al pie que pertenece al canto IX que nos sirve como típico cuadro de las creencias y costumbres que él refleja. La nota se refiere a una estrofa que recuerda el episodio de una mujer que encontró un lagarto sobre una enagua y dice así:

En esa época una mujer del pueblo denunció en la comisaría local que el umucuti (lagarto), al tenderse sobre una enagua caída en el suelo, junto al rancho, la dejó en estado grávido. Años más tarde, una denuncia similar se registró en la comisaría de La Banda. Esta vez fue una mujer casada, cuyo esposo estaba ausente en la zafra tucumana (p. 50).

El tenor de estas creencias no deberla hacemos sonreír ni tampoco asombrarnos si la comparásemos con otras, aún más increíbles, con que hoy las hemos reemplazado. Sin embargo, si aceptamos la sonrisa, no podemos dejar de señalar el mérito de Abregú ya que tanto en los versos, como en esta aséptica nota aclaratoria, el poeta no valora ni califica los hechos allí descriptos, sino que simplemente se limita –como eficaz cronista– a tomar nota de ellos y contárnoslos de la mejor manera posible.

Otra virtud de este canto, y que se reitera como una constante a lo largo de sus versos, es el tratamiento que le brinda el poeta a la elaboración de su propia imagen. Con valedera frescura, Abregú sabe conformar una imagen de él mismo despojada de toda solemnidad. No se atribuye virtudes ni méritos mayores sino que, por el contrario, se atreve a asomarse en sus propias páginas con un rostro que se acerca al del personaje de una amable picaresca. Ya vimos –al recorrer las diversas partes de su argumento– cómo aparece el propio poeta riéndose de sus intentos de seductor (IX y X), cómo nos hace cómplices de los recursos que usara para alcanzar “la noche de mis amores” (p. 25), cómo confiesa la envidia que sentía por un humilde “chango” que servía de guía a un cazador (p. 17), cómo evoca las riñas de gallo donde él también competía con “un giro” (p. 37). En todos los casos, el propio poeta nos confirma que él también estaba construido con las mismas debilidades y flaquezas que los otros personajes de su evocación. Que él, como dios, era uno de los humildes a los que hacía alusión en el título previo de su canto. Y que, si se atreve a sonreírse y aun reírse de otros personajes –algunos de los cuales llama con nombres y apellidos– es porque antes lo ha hecho de él mismo y con una intensidad y un tono que no es menor que el que había destinado a cualquiera de ellos.

Otro aspecto ponderable y, sin lugar a duda, significativo es la tonalidad profundamente afectiva con que evoca las figuras familiares y la de aquellas personas que compartieron aque-

llos inolvidables días de su Añatuya amada. La imagen de padre –como ya señalamos– sobresale por sobre todas las otras. La imagen de aquel hombre

Alto, grave, fuerte, bueno (p. 57)

con que dibuja la figura paterna siempre aparece realizando tareas ejemplares o acompañando a la gente del lugar en acciones de innegable nobleza. La figura de aquel hombre “recto y sereno” sobresale además porque su tarea había sido realizada en medio de limitaciones y carencias frente a las que –propio de un espíritu sólido– se erguía aún más alto que ellas.

También su madre –la mujer “del hogar que añoro tanto”– (p. 60) está construida con palabras de hondura afectiva. Aquella mujer que conservaba “la paz dulce y serena” del hogar añorado aparece como un ser piadoso y trabajador. La querida mesa familiar estaba teñida por la presencia de aquella mujer, quien, con “acento celestial” (p. 61), organizaba la vida de la casa. Y que por la tarde, evoca el autor, se vestía con “las mejores galas” y desgranaba sobre el piano familiar los acordes del viejo vals.

No sería esta la única música añorada. También habría otras que acompañarían la memoria de los otros seres que formaron parte de aquella vida evocada. Abregú se detiene en ellos, los cita, los recuerda y a veces les agrega algún rasgo característico o familiar, o algún mote con el que sería posible identificarlos. La nómina sería siempre inconclusa y el lugar que tendrían en sus versos no sería quizás aquel que, en su primer intento, habría querido destinarle en el poema. Razones literarias, juegos verbales, consonancias harían variar la dimensión que ellos podrían adquirir en sus páginas. Esto tal vez lo había intuido y sentido el propio cantor cuando colocó como cierre de alguna de aquellas evocaciones, y como justificación de algún afecto no muy bien explícito, los versos de la siguiente estrofa:

El perfume del recuerdo  
me llega con tal frescura,  
que es muy grande la ternura  
con que de todos me acuerdo (p. 65).

El análisis de la obra de Carlos Abregú Virreira no se agota en el breve recorrido que hemos hecho por estas páginas ni en otras de características similares. Su obra, como la de tantos creadores, pensadores y artistas del interior, permanece en esa vasta región a la que el olvido la tiene destinada. Sin embargo, un rápido inventario de sus títulos nos permitiría confirmar la vastedad y variedad de aquella obra. Como en otros casos, no solo el inexplicable silencio que pesa sobre ella es lo que nos asombra, sino la perspectiva universalista que ella posee y que comparte con otros autores escondidos de nuestra literatura secreta. Como en el caso de ellos, también sus páginas inéditas abruma y duelen al compararlas con tanta hojarasca de otro tipo, escrita para el momento y construida para el olvido. Pero, en cierto sentido, su caso es aún más asombroso, ya que Abregú –así lo sugieren sus páginas– debió sentir el oficio de las letras como una urgencia vital, como un modo de comunicación inmediato y directo. De allí que las páginas de su *Añatuya...* estén pobladas por tantos personajes, muchos de los cuales, sin lugar a duda, habrían podido reconocerse y saberse nombrados en las páginas de aquel canto. De allí que, como una sugerencia inusual, el propio autor en una página previa invitara a quien

desea aclarar, ampliar o rectificar el contenido del presente libro y de cualquier otro del autor...

a que se dirigiera a su domicilio porteño cuya calle y número indicaba.

Literatura de entonación vital llamamos a estas páginas y, como vemos por esta sugerencia, una literatura tan viva como pocas. Tan viva que su propio autor la deja abierta para toda

consideración, aclaración y modificación del lector. Tan abierta como las puertas de su propia casa, destinadas al diálogo y al enriquecedor intercambio de ideas. Una casa que, tal como podemos sospechar, debió ser la continuación de aquel mundo de sus páginas. De aquella tan grata confraternidad con el dulce ejercicio de la imaginación, de la memoria, de la poesía.<sup>42</sup>

---

42 La obra de Carlos Abregú Virreira abarca una amplia gama de géneros y temas. Los títulos de algunas de sus obras son los siguientes: *La vida del peón en los obrajes del Chaco* (1917), *El abad de mi aldea* (1918), *El amor irremediable* (1920), *Los regímenes de la jubilación* (1924), *Intelectuales santiagueños* (1931), *Un catecismo keshua* (1934), *Idiomas aborígenes de la República Argentina* (1941), *Mitología guaraní* (1943), *Tres mitos indígenas* (1950), *Esencia y sustancia del gaucho* (1951), *La cultura tradicional* (1953), *Periodismo precolombino* (1963), *Coplas santiagueñas* (1974), *Periodismo colonial* (1980), etc.

## NOTA PARA CLEMENTINA

Hace unos pocos años publiqué un libro sobre la obra de Clementina Rosa Quenel que le permitió a algunos de sus lectores reencontrarse con la autora de *Los ñaupás*. Casi todos ellos guardaban, junto con el recuerdo de Clementina, una imagen del mundo de sus libros, del vigor de su prosa, del paisaje entrañablemente santiagueño sobre el que se desarrollaban sus historias. Estas imágenes, por supuesto, eran fragmentarias y mi estudio fue para ellos un mosaico que rearmaba, con un dibujo inesperado, la figura completa de su obra.<sup>43</sup>

Varios de esos lectores, por ejemplo, desconocían la publicación de su novela *El bosque tumbado*, que viera la luz gracias a la generosidad de buenos amigos. Otros tenían vagos recuerdos de sus obras de teatro, y una lectora porteña me pidió con insistente urgencia la versión de *La Telesita*. Un buen lector y amigo de Clementina ignoraba la existencia de algunos poemas, y una profesora de Tucumán incluyó sus versos en una antología para uso interno de la Facultad. No puedo olvidar a Félix Coluccio leyendo, con voz quebrada en un congreso cultural de Catamarca, las páginas evocativas de la muerte de Clementina.

Podría enriquecer esta nota con numerosas anécdotas de este tipo, pero el tema de estas páginas no es mi libro sino la significación que aún alcanza la obra de nuestra autora. En cierta oportunidad, ella evocó, en una charla a la que denominó “El libro y los espejos inquietantes”, el destino de varios ejemplares de *La luna negra*. Uno de ellos había sido encontrado por un sacerdote, que enseñaba literatura, en un ómnibus de Roma; otro en un

---

43 *La obra de Clementina Rosa Quenel* (1983). Santiago del Estero: Universidad Nacional de Santiago del Estero.

comercio de compraventa de libros de Córdoba y contenía una carta de amor no correspondido; otro, fue robado por un escritor paraguayo de paso por estas tierras, quien lo llevó para hacerlo conocer a las juventudes universitarias “adonde quiera se siente el aliento de América”. Este insólito itinerario de sus libros no es patrimonio de Clementina; baste citar el ilustrísimo antecedente de Cide Hamete Benengeli cuyo “libro” habría caído en manos de Cervantes para continuar el *Quijote*, para corroborar que cada ejemplar es un barco a la deriva que va a cualquier destino. Solo quiero recordar que el trayecto que trazaron algunos de los ejemplares de mi estudio sobre Clementina me confirmó su importancia y su vigencia. Y que esta experiencia podría sumar a aquella antigua charla nuevos “espejos inquietantes”.

No se agota aquí, sin embargo, el sentido de aquella experiencia. Para aquellos lectores la figura literaria de Clementina tenía perfiles muy definidos. Me llamó la atención el dibujo perfecto que trazaba la obra de esta autora sobre la imaginación y el recuerdo de sus lectores. El mundo pintado por ella no dejaba lugar a duda alguna. Era notable, casi una constante, que todos pudieran decir que aquella página o aquel verso le pertenecían. Que aquel personaje o que aquella entonación de su voz eran de Clementina. En varias oportunidades me alcanzó la misma respuesta: “Escribía como un hombre”. Y en ella aludían a la aspereza de algunos de sus episodios o a la dureza con que pintaba su mundo. Esa dureza con que llevaba a sus personajes a luchar en sus fronteras interiores o a confrontar sentimientos opuestos que los habitaban y desgarraban.

El estilo de Clementina, sin embargo, no dejó de ser profundamente femenino. Si el trazo de su trabajo –como el de su letra sobre el papel– era riguroso y definido, no era porque Clementina impostara su voz para enronquecerla con la tonalidad del hombre, sino porque estaba poblada por aquella memoria y por aquellas largas agonías de las viejas criollas de su tierra. Esa era voz literaria de la narradora de *La luna negra* que arrastraba antiguos lamentos de una raza que parecía nacida para la derrota. Una de-

rrota que no provenía de una condena social o de una diferencia de genealogías, sino de la misma condición del hombre –y sobre todo de la mujer– sobre una tierra desolada.

Porque eran casualmente ese hombre y, en especial, esa mujer el motivo central de sus páginas. Si el arduo paisaje rural de su tierra es inseparable de su obra, si sus personajes criollos son la sal de sus páginas, la suya no es paradójicamente una literatura que se limite al territorio de su provincia amada, sino que se desarrolla en un territorio más recóndito y más íntimo. La mayor parte de sus historias transcurre al aire libre, junto a un bosque de extraños presagios o bajo un sol alucinante, pero el verdadero escenario de sus historias o sus versos es otro. Y todo aquel desgarrado marco exterior es solo una metáfora de su alma. Lanzada sobre una geografía con nombres conocidos y poblada de dulces fantasmas familiares, su literatura, sin embargo, es de personas que viven adentro y desde adentro. Todo transcurre en el fondo de sí mismos y, como una dolorosa constante, estos personajes no saben –no pueden saber– cuál es el verdadero escenario de sus vidas. De esta terrible paradoja, se nutre la obra medular de nuestra autora: los suyos son seres humildes, ignorantes, de vidas sencillas, a quienes agobia un mundo de sentimientos que ellos no pueden ubicar ni entender. Ellos solo se limitan a amar, gozar o padecer intensamente sobre la piel de una región que ellos no podrían concebir de otra manera. Esta lacerante situación –la de ser habitantes de dos mundos– sacude las figuras dramáticas de nuestra autora. El destino de sus personajes que recorren al mismo tiempo caminos polvorientos y siestas interminables de un territorio que ellos no saben que está en el fondo de ellos mismos.

Literatura de adentro que se asoma hacia afuera solo después de haber hurgado en el fondo de sus personajes. Si estos son generalmente criollos y criollas sencillas o ignorantes que nada saben de esas cosas, Clementina se encargó de desgranar –y de desgarrar– el mundo de sus sentimientos de tal modo que su personaje solo puede ser feliz con aquello que puede también hacerlo sufrir. Por este camino tan estrecho, deambularían los

santiagueños humildes de sus páginas para quienes la vida se presenta generalmente como una posible derrota. Y, sin embargo, ellos quieren y saben sentir con intensidad porque esos momentos, o el recuerdo de esos momentos, son los únicos que les pueden asegurar que están vivos. De allí que en una literatura de expresión parca y recatada como la suya, lo único que desborda son los sentimientos y la expresión de ellos. Que una muerte, por ejemplo, pueda sentirse como “...siete puñales de dolor”, o que un criollo humilde le diga a la mujer amada que él andaba “... ahogao de tanto quererte”.

El otro perfil de estas páginas nos refleja la imagen de la mujer sobre un mundo creado por los hombres y para los hombres. Aunque ellas sean las encargadas de conservar los ciclos de la naturaleza y de la perduración de la especie, el destino de las mujeres de esta obra puede ser finalmente la soledad o la frustración. De personajes de este tipo están pobladas las páginas de Clementina. Madres que esperan inútilmente el regreso de sus hijos ausentes, esposas engañadas o castigadas para quienes el precio de la familia está más allá de cualquier humillación, niñas nacidas para el ejercicio del dolor y que conocen desde muy pequeñas cuál será el itinerario futuro de sus vidas. Ninguna diferencia social marcará diferencias de destino, ya que sufrir y desesperar es el precio que se paga por ser mujer. En todos los casos, el motivo que se esconde detrás de tanta derrota es siempre el mismo: el amor. El amor que asume en sus textos todas las formas de la desdicha y que es camino para el sufrimiento que está unido a la herencia de esa condición de mujer. Es verdad que esta herencia también la comparten muchos personajes masculinos de sus páginas. Pero en la mujer de sus libros, sentimos la voz de Clementina que se asoma detrás de sus personajes para prestarles un poco de su dolor.

## Las páginas y sus formas

Las páginas anteriores tal vez nos sirvan para recorrer el mundo que pintó Clementina en sus libros, para interpretar cuál fue su visión de lo que eran el hombre y el paisaje de su tierra. Un punto aparte debe merecernos la elaboración de estos temas. El proceso mediante el cual ella les dio forma en sus páginas.

Hay escritores que permanecen fieles al trazo primitivo de su obra. Al modelo elegido desde que compusieron sus primeros borradores. En este caso, las variaciones son de tonalidad y de matices, y en aquellas composiciones del origen ya podría encontrarse la cifra de su obra posterior. Para otros, en cambio –y este es el caso de Clementina–, su labor creadora nos propone modelos diferentes y cada uno de ellos corresponde a una etapa que nunca será definitiva. En este caso, el autor nos muestra diferentes rostros, máscaras que, a veces, no podríamos imaginar que pertenecen a la misma persona.

El itinerario recorrido por Clementina atraviesa momentos diversos y, a veces, completamente diferentes. Su obra es rica en estos ejemplos ya que ella no acogió un solo género en sus páginas, sino que se volcó hacia el cuento, el teatro y la poesía. En el primero de ellos, es tal vez donde podríamos mostrar cierta continuidad expresiva, cierta línea de elaboración que variaba en los temas más que en la organización del relato. Son aquellos textos que compuso durante su primera experiencia porteña con temas, argumentos y desenlaces preparados y destinados al público consumidor de revistas semanales. Hacia los 40, en los años del reencuentro con su tierra, Clementina elaboró los dolientes relatos de *La luna negra* que nos proponían una alegría o una tristeza desgarradas. El peso de aquel mundo exigía otro marco expresivo. Abigarradas descripciones, a veces fatigosas, con las que debía pintar un mundo no siempre conocido por el lector. Eso no lo había padecido en los cuentos de su primera época, cuando hablaba de los lugares y las gentes obligados en aquel

tipo de literatura y conocidos por todos. Sin embargo, si ya aquí descubrimos una variación expresiva, esta sería imperceptible si la comparamos con el lenguaje de *Los ñaupás*.

En aquel, que sería su último libro narrativo, es casi imposible descubrir la obra anterior de Clementina. La elección de aquel modo se produce cuando ya los años oscuros de *La luna negra* habían quedado detrás. El tenor de sus historias es a veces ingenuo, muchas veces jocoso, casi siempre irreverente. Si algo podría caracterizar a aquel espíritu abierto para la diversidad de la literatura, este libro sería definitivo. En él Clementina realizó un insólito ejercicio para incorporar la antigua materia: cubrió su rostro de gringa, en una tierra de rostros morenos, con la máscara de una de las viejas criollas del campo. No le amedrentó abjurar de la frase inteligible y cuidada, del gusto y el regusto por la palabra efectiva, a veces exacta. Se metió debajo de la piel de una campesina santiagueña y, desde allí, contó sus historias. No como si las escribiera, sino como si la estuvieran escuchando. Pocos lectores podrían entenderla a través de aquella maraña de palabras quichuas y localismos. Pero la metamorfosis era el precio por el regreso a su gente, por estar de nuevo junto a las viejas de su infancia.

Sus obras de teatro también nos proponen notorios cambios. En este caso, la variación es notable ya que se registra en el breve lapso de un par de años. Son los que cubren –sobre el filo de la mitad del siglo– aquel raro momento de entusiasmo teatral durante el que compuso *La Telesita* y *El retablo de la gobernadora*.

Las diferencias aquí abarcan distintos aspectos de las piezas dramáticas. Bastaría recordar la distancia temática que aborda uno y otro texto para confirmarlo. *La Telesita* escoge el campo de la leyenda y retoma –una vez más– la tradición de la joven apasionada por la danza que termina devorada por el fuego. La pieza se desarrolla sobre un ambiente rural y sus personajes son humildes pobladores del monte santiagueño. Para que su simplicidad sea aún mayor, ellos pueden no tener nombre, o su autora puede olvidarlo en algún momento. El mundo social de *El*

*retablo de la gobernadora* es el más elevado de la época en que la pieza transcurre y sus personajes son no solo terratenientes sino también figuras conocidas de la historia de la provincia. El episodio tantas veces convocado de las frustradas nupcias de Ventura Saravia con el gobernador Juan Felipe Ibarra regresa a estas páginas de Clementina aunque contemplado desde otro punto de vista. En oposición a la versión “masculina” que habían dado Héctor Domingo Argañaraz, Horacio G. Rava y Bernardo Canal Feijóo, Clementina quiso reflejar la visión de la mujer y elaborar su pieza como “un enfrentamiento entre un ser delicado como era ella con un hombre despótico y arbitrario como era él”.

Formalmente, las dos piezas fueron distintas desde el comienzo. *La Telesita* fue inspirada –e imaginada– como el libreto para un ballet que pensaba componer el maestro Manuel Gómez Carrillo. Era indudable que el tema se prestaba para ello debido a que la danza era el centro del mundo de intereses de la protagonista. Pero Clementina no se limitaría a las posibilidades coreográficas –tímidamente esbozadas en su pieza– sino que aprovecharía todos los elementos de sugestión literario-poética que la leyenda le brindaba. De allí que en *La Telesita*, las fronteras entre la realidad y la fantasía estuvieran abiertas y que sus personajes transitaran fácilmente a través de ellas. Pero más sugerentes aún son las posibilidades que la pieza ofrece para que la autora se inmiscuya en el texto y deje en él la marca de su trazo poético. Temerosa de otra frustración, Clementina compuso su obra para ser leída y potencialmente representada. De allí que aunque esta representación llegó y ella ayudara a ponerla en escena, no quitó de sus borradores la característica acotación literaria que aparecía antes de los parlamentos de sus personajes.

*El retablo de la gobernadora*, en cambio, tuvo desde el comienzo la estructura de una pieza escrita específicamente para el teatro. Si quedan algunos resabios de aquella acotación, pronto la seguridad con que Clementina fue desgranando sus páginas se encargó de que ella desapareciera. La pieza no tuvo el paso fluido de una frontera a otra frontera sino que, por el contrario, colocó

sus cuadros dentro de otros cuadros que constituían un marco para aquellos. Cada escena estaba cuidadosamente compuesta de dos partes que marcaban un mundo distinto en cada una de ellas. La unidad solo aparente de la pieza se sustentaba en la continuidad de la historia, pero en realidad aquella estaba fragmentada, y aquel retablo era solo una suma de partes. El reflejo de un alma fracturada y que, como el de su personaje femenino, aún intentaba reencontrarse con el antiguo sueño de la unidad perdida.

No fueron menos sugestivos los cambios de su enunciación poética. Aunque la poesía de este siglo ha sido campo propicio para todo experimento e innovación, no siempre es posible descubrir, como en el caso de Clementina, una variación tan notoria entre sus dos poemarios. Es verdad que sus versos tenían una antigüedad mayor y que siguieron siendo prodigados por su pluma hasta los umbrales de la muerte. Y que en ese vasto lapso Clementina deambuló y regresó sobre formas de todo tipo. Pero lo que importa para nuestro apunte es tomar como ejemplo aquellos dos libros de versos que nos pueden mostrar dos momentos diferentes en la poesía de Clementina que se repetirían a lo largo de sus páginas.

Un rasgo propicio para descubrir estas diferencias nos lo proporciona, paradójicamente, la unidad de destinatario que se descubre en todos sus versos. En todos ellos, la mujer poeta se dirige a un oyente callado que sentimos muy próximo a sus versos. Pero mientras que en el primero de ellos el otro pertenece al mundo del pasado –estamos en el terreno de la elegía–, en el segundo, la suya es una presencia directa.

En aquellas *Elegías para tu nombre campesino* Clementina erigió la figura de un hombre simbólico. Era el labriego que había atravesado los campos de su tierra y de su pasado. Un labriego que era todos los labriegos. O era el Labriego que se convertía en la vida misma de la tierra misma más allá de toda geografía. De allí que su trabajo sea símbolo de la vida del hombre junto a los campos y de todos los trabajos de ese hombre. La palabra para nombrar a aquel labriego debía tener el mismo ritmo que las

tareas rurales. La misma serenidad evocadora aunque ella perteneciera a un mundo que ya había quedado cerrado para siempre.

Algo de ti está en la noche, labriego.

Y sin embargo duermen los surcos.

.....

Está olvidándote el descanso de la reja.

El oeste ha visto pasar los leñadores rumbo  
de sus bosques lejanos

Y tus dedos ya no tienen caricias de agua.

Yo sé que tu arado está muerto

Brotando verbenas en algún poniente extinto.

Yo sé que en tus trojes ha callado la tarde

Y la siesta en tus barbechos sólo inventa el  
recuerdo.

Y sin embargo algo de tu modo silvestre tiene el aire

Labriego muerto.

En las páginas de *Poemas con árboles* ha desaparecido el tono evocativo y nostálgico de las *Elegías*... También la entonación a veces dolorosa, a veces resignadamente nostálgica y la noticia de la muerte. Inclusive, la mujer poeta se atreve a sonreír y a burlarse de las formas que antaño cultivara con veneración. La relación sintética –elisión de nexos, de verbos, etc.– ha modificado la entonación de sus versos y las imágenes claras y directas de las *Elegías*... han dado paso a una entonación a veces confusa. En muchos casos, se siente que allá no está la Clementina de los acentos dramáticos de otrora, sino una Clementina que quiere jugar y burlarse de sus propias angustias. Son los años de *Los ñaupás* en que también había roto con la tradición expresiva de su prosa. Para que la ruptura fuera aún mayor, es necesario destacar una singular paradoja. Mientras que su evolución poética había pasado de una entonación localista a formas más liberadas de la vanguardia y a un área más indefinida y más amplia, su tra-

zo narrativo se fue centrando sobre sí mismo y se redujo al más crudo localismo, aun a riesgo de hacerse incomprensible. La misma autora, por los mismos años, entonaba dos voces diferentes y su impostación inusual, irreverente, no alcanzaba a disimular esa permanente fragmentación que encerraba toda su obra.

Comparemos, como ejemplo, estos versos de *Poemas con árboles* con el siguiente fragmento de *Los ñaupás* para que tratemos de descubrir en ellos la misma mano que los había escrito:

### Anotación para el naranjo

Tu alquimia se llama naranja.  
Está bien decirte  
aprendiz milenario  
con tu zumo fabuloso  
que te alcanza Roma y te mezcla Arabia  
y te añade Californias  
al sabor.  
Está bien decirte  
que te asciendes patriarca  
en reverbero redondo  
como un otro Moisés  
de las tablas sabias que estuviera terreno.  
Está bien decirte,  
mírate el retoño  
poblándote el ombligo  
en el pétalo virginal,  
y ya diminuto, preparándote las probetas  
del ensalmo.  
Está bien decirte  
corteza de fuego,

tu naranja pulida  
en la criatura de miel.

¡Oh llévame a tu magia,  
ponme el escapulario negro,  
quéname el ángel,  
por una naranja!

### El tunante

–Ta!... Si esa vez anduve porfiando con la Trini. Usté la ha conocio, cumpa. L'hija del Shula Juárez, po. Se acuerda? Ña Romelia y el Shula haciendo el cuento, decían que la niña era como los milagros de la Virgen, de puro churita y juiciosa que ha salió...

–Ma oiga, cumpa, ¿qué no ella apenas un pimpollito sería? Y usté ya horcón, po cumpa!

Clara imagen de este fragmentarismo había sido su “novela” *El bosque tumbado*. Si la recordamos aquí, junto a las páginas de su poesía, es porque aquel libro nunca se empeñó en pertenecer nítidamente al mundo narrativo. La historia de Silvestre Ávila –otra mujer desventurada de sus páginas– y de los campos de “Las siete cabrillas”, aparece como una suma de cuadros alimentados por el mismo aliento poético. Clementina quiso componer una novela, un friso que mostraría las consecuencias de la caída del bosque, el éxodo y la destrucción del Paraíso. La vaga galería de personajes solitarios y de amores fracasados tal vez sirva para hilvanar la historia que recoge aquel texto. Pero el libro es solo una serie de cuadros que componen aquella galería y cuya continuidad puede brindarla aquel vago aire de familia que está presente en todos ellos.

Sería limitativo y absurdo reducir la configuración de la obra de Clementina a una suma de paradojas y a los permanentes cambios que ella mostró. Si los recordamos en estas páginas, fue para mostrar las vicisitudes de un espíritu abierto al paso del tiempo y las variaciones que ello trae, pero que siempre seguiría fiel a sí mismo. Aunque los años y las letras nos dejen el testimonio de una obra que anduvo buscándose en diferentes formas, debajo de ella se descubre ese anhelo de unidad, de reencuentro con el lejano Paraíso de la infancia. Por ello, Clementina no tuvo miedo de utilizar las formas más diversas en su creación y arriesgarse en la experimentación de nuevos modelos. El juego con los diversos modos, los atractivos de la innovación, la seducción de ser diferente fue la constante de una obra que no varió en los temas que ella consideraba y sentía como esenciales. En todos los casos y bajo las apariencias y caminos más diversos, las páginas de Clementina nos siguen descubriendo las mismas imágenes: su preocupación por el hombre; el peso de los sentimientos: el amor por sus tierras y sus gentes; la atracción por el bosque y sus criaturas; el largo monólogo con ese ser desgarrado y abierto que la habitaba.

La breve evocación de este apunte deja de lado otros elementos ponderables de su obra. No está aquí el ejemplo ni la cita precisa sobre su cuidadoso ejercicio del lenguaje del que la interminable corrección de sus páginas deja constancia. Ni el afilado buceo psicológico dentro de sus personajes destinado a encontrar en ellos toda la felicidad o todo el dolor. Ni la exaltación permanente del mundo de los afectos como causa primera y como causa final. Ni el análisis de la evolución de su obra como una biografía interior que nos puede trazar el mapa de su alma. Ni la insobornable fidelidad que tuvo con sus sentimientos y con sus creencias.

Como un símbolo de una vida de paradojas, la muerte de Clementina anticipó increíblemente la llegada de una primavera. Los acentos de su voz aún perduran en una obra vasta, dispersa y sobre todo inédita. Tributo de la fidelidad de los escritores del

interior que quieren permanecer junto a su tierra. Más allá del silencio de la página que no fuera impresa, el nombre de Clementina nos trae la imagen de una escritora que define claramente una época de nuestras letras. Habitó un tiempo de innovaciones formales y luego otro de redescubrimiento del mundo que la rodeaba. En cada caso, rindió tributo a su época. Pero no vaciló en separarse de ella y en recorrer caminos distintos del anterior y, a veces, en desandar lo andado. Fue un espíritu libre frente a las apariencias del arte porque sabía que debajo de todas ellas estaba lo permanente. Con esta creencia atravesó una vida de asombrosa fecundidad y continuidad creativa. E insobornablemente de una rigurosa fidelidad con ella misma.

## APUNTE SOBRE JORGE WASHINGTON ÁBALOS

Hace algunos años, un santiagueño me relató una experiencia singular: durante un viaje muy largo por un país muy lejano, le llamó la atención el libro que leía un muchacho que compartía su mismo coche de tren. A pesar de la distancia de su tierra, el dibujo de la tapa le pareció demasiado familiar. Y luego, con curiosidad y explicable emoción, el viajero fue descifrando trabajosamente en el alfabeto ruso el humildísimo apodo de Shunko que aparecía en aquella tapa.

La realidad y el cuento de aquel viaje habrán sido más ricos que los de esta mera referencia. Pero aún así la anécdota es generosa por varios motivos. En primer término, porque nadie hubiera podido sustraerse a esa particular emoción de descubrir una parte de sí mismo o de los suyos en un país lejano. Luego, por la celebración de ese secreto ejercido del destino al que llamamos casualidad. Sin embargo, solo el tercer motivo de esta anécdota es el que aquí realmente nos interesa: el de considerar la trascendencia alcanzada por aquel pequeño libro de Jorge Washington Ábalos. El preguntarnos, no sin asombro, cómo un texto de tan engañosa sencillez como es *Shunko*, y con una temática tan localizada y en apariencia tan poco seductora, pudo trascender de tal modo como para aprisionar el interés de un entusiasta lector de la otra parte del mundo.

Si nos viéramos obligados a hacer un somero inventario de las figuras perdurables de la cultura santiagueña, el nombre de Ábalos figuraría inexcusablemente en el lugar de sus más altos narradores. Tanto como Canal Feijóo en el pensamiento, Orestes Di Lullo en la investigación histórica y cultural, Ramón Gómez Cornet en la pintura o Manuel Gómez Carrillo en la música. Este antipático ejercicio obliga siempre a la necesaria injusticia, pues

quita de esta nómina a tantas figuras de ponderable importancia. Pero algo es innegable. Podría discutirse si Ábalos es el más alto y más importante de nuestros narradores. No puede ni siquiera dudarse de que es el más difundido, el que le dio el rostro más divulgado a nuestras letras y, al mismo tiempo, el autor de su libro más amado.

Contemplaba con objetividad la explicación del lugar ocupado por Ábalos en nuestras letras (no me refiero únicamente a las de Santiago) no es fácilmente explicable. Todos sabemos que la vida del interior no es propicia para que un escritor pueda vivir de su pluma. Sería ilusorio pretender encontrar allí, en nuestras provincias menos favorecidas, al típico escritor profesional que pueda dedicarse de lleno a su profesión. Pero, de allí a que, como en el caso de Ábalos, él mismo se definiera como un “escritor silvestre” hay largo trecho. En otras ocasiones, nuestro autor se encargaría de disculparse diciendo que él era solo un investigador de bichos y culebras que de vez en cuando mojaba la pluma. Y aún más, que nunca había dejado de ser un maestro de campo que elaboraba algunos ejercicios literarios. Tratándose de Ábalos en este caso, como en tantas páginas, no podemos dejar de entrever su sonrisa, sus ojos chispeantes y la carcajada contenida. Y no le creemos. No le creemos nada.

Si Ábalos hubiera sido un escritor silvestre, si hubiera sido solamente un maestro rural que de vez en cuando escribía, su obra no tendría la coherencia interna que ella tiene ni su continuidad estilística ni su secuencia temática. Su prosa denota una permanente vigilia y sus páginas dan testimonio de una constante reelaboración. Él tenía ese maravilloso don, que se reparte entre pocos, de decir mucho con pocas palabras. Y de escribir con la misma sencillez con que se habla. Tanto como para pretender que nos hace olvidar a los que estamos en esto de que esa sencillez es siempre engañosa. Aquí la frase feliz de Azorín es irremplazable: es muy difícil escribir fácil. Y a Ábalos esta sentencia le encajaba perfectamente. Y si hiciera falta otra evidencia para probarnos el rigor con que Ábalos vigilaba su tarea, bastaría recordar la cui-

dadosa selección de su material; cómo dejó fuera de sus ediciones posteriores sus primeros cuentos formales de *Cuentos con y sin víboras*; cómo modificó títulos de relatos; cómo redujo, amplió o fundió muchos otros.

Si esta primera confusión frente a la obra de Ábalos debe quedar despejada, hay otra mucho más arraigada y que se presta a innumerables equívocos. Ábalos tuvo también ese extraño destino que se le brinda a no muchos escritores: el de configurar una página, un libro o un personaje por el que se lo identifique casi excluyentemente. Como le había sucedido a Nalé Roxlo con aquel grillo de la “música vana”, Ábalos está encadenado al nombre de uno de sus personajes: Shunko. Es verdad que se trata de una de las figuras más simpáticas, más abiertas a la alegría y a la pena y más queribles de las letras de nuestra tierra. Es verdad que su novela no se lee sino que se la goza y saborea como si una confitura nos endulzara la boca. Pero también es verdad que este libro, como el resto de su obra, fue generalmente mal leído y peor comprendido. Se lo leyó con un solo ojo, por lo cual el destino de Ábalos quedó aherrajado a la imagen del escritor costumbrista, al epígono tardío de la novela de la tierra. Para tratar de entender la causa de esta seducción y de este destino, sería necesario que nos detuviéramos en algunas de las posibles lecturas de sus páginas. Ellas nos brindarán diferentes imágenes sobre el sentido de sus libros. Y tal vez nos permitirían explicar porque los mismos siguen siendo celebrados y releídos.

Una primera lectura de las páginas de nuestro autor nos mostraría ese mundo de pureza infantil, picardía pintoresca, frase aguda y retrato de la forma en que viven las buenas gentes de este lado del Salado. Frente a las carencias materiales, hay una respuesta espiritual; frente a la soberbia de los poderosos, está el triunfo de la inocencia y de la pureza. Aquí las páginas de Ábalos se leen con el agrado de los libros infantiles. Nada allí puede perturbarnos o conmovernos seriamente. Nada cambiaría nuestra visión de las cosas. Es verdad que algunas escenas alcanzan cierta difícil intensidad. Pero el mundo que él nos pinta está

tan distante y es tan ajeno que sabemos que no es el nuestro y que lo que allí sucede no nos pertenece. Leídas de este modo sus páginas no trascienden los límites de una amable picaresca. Y el mundo infantil que allí nos propone no está poblado, como en algunos libros de ese tipo, de seres temibles ni mitos complicados como para poder enturbiar nuestro sueño. Al concluir su lectura, sentimos que todo ha terminado felizmente, que el Bien triunfa y existe, que nos posee una cierta nostalgia y que todo aquello pertenece finalmente al mundo lejano de la literatura.

Pero una segunda lectura nos mostraría otro rostro menos amable y de mayor dureza. El mundo en que viven aquellos seres es de una dolorosa limitación. La pobreza los acecha y los rodea como otra de las víboras y arañas venenosas que los amenazan a cada paso. La arbitrariedad de los más fuertes, la distancia de un hospital o de una escuela, la carencia de agua potable, la sequía interminable o las inundaciones –el “agua mala”, como dice Shunko–, la desnutrición, las condiciones sanitarias primitivas, el tracoma, etcétera son algunos de los rostros que conforman aquel mundo de apariencia idílica. Una selección de episodios al azar nos podría dar cuenta de la realidad de este mundo: el chico que falta a la escuela para pescar porque su familia no tiene qué comer; el otro que carnea ajeno y le dice al maestro –feliz y con olor a humo en el pelo– que ese día comerán carne en su casa; la madre que puede sumar dos más para la cuenta después de que sus hijos pasaran la edad de la viruela; las ardientes gotas que deja caer el maestro sobre los ojos tracomatosos de los pequeños que tiemblan de dolor; las víctimas de la feroz viuda negra; el episodio inolvidable en que, ante la muerte de la niña mordida por una víbora, el maestro jura matar todas las víboras del mundo para matar una sola: aquella que le arrancó la vida a aquel “pedazo de carne dolorida”, como la llama el autor. Ante tanta noticia de dolor y de dolor justificado, uno puede preguntarse: adónde está, entonces, adónde quedó, aquel mundo de grata picaresca y despreocupada frescura de los relatos de Ábalos. ¿De dónde proviene su encanto?

Para responder a estas preguntas creo que es aquí necesaria una tercera lectura. En ella debemos situarnos no solo en sus páginas sino en la posición de su autor. Ubicado en esta perspectiva, creo que el encanto de sus piezas y su permanencia proviene de la actitud que tuvo frente a su materia narrativa, aquel escritor “silvestre”, aquel maestro que escribía, aquel narrador que decía no preocuparse de sus borradores. Y esta actitud, como en la mejor y en la más alta tradición de la literatura y del espíritu humano, se nutre de dos vertientes de un mismo río.

Por un lado, la de la profunda piedad y simpatía que tuvo por sus criaturas de ficción; por su gozar sus alegrías y padecer sus dolores; por compartir en su realidad la vida y el destino que aquellos personajes tuvieron en su otra realidad. Y por el otro, por la sólida actitud moral con que enfrentó su materia narrativa. En este sentido, la obra de Ábalos es ejemplar y es permanente por la constante lección que ella nos brinda. Su autor eligió el menos brillante, el más opaco, el más pobre y el más desvalido de los mundos posibles. Lo pobló de seres esperanzados a los que rodeaba la posibilidad de la ignorancia, la enfermedad crónica o la muerte inesperada. Y lo ubicó sobre una geografía dura y hostil, y a veces despiadada. Con esta materia narrativa de tan escasa seducción, Ábalos construyó un canto a la esperanza y un retablo sobre los innumerables caminos de la felicidad. Sobre la cordialidad campesina, la confraternidad espiritual, la antigua cortesía, el respeto por los demás y un profundo amor por sus lugares y por sus gentes. Su fórmula fue muy simple, pero muy difícil de imaginar y aun de cumplir. Un resumen de ella tal vez pueda ser el siguiente: Ábalos encontró belleza donde otros encuentran fealdad; encontró riqueza donde otros encuentran miseria; encontró esperanza, donde otros encuentran desilusión; y encontró, donde otros encuentran tedio o desesperación, las raíces de la verdadera felicidad.

En esta permanente lección y en esta tarea ejemplar es donde tal vez esté la respuesta sobre la atracción y la permanencia de Ábalos. Sobre la vigencia de su obra y el alcance que tiene su

voz. Esto lo sentimos desde hace mucho tiempo con la lectura de sus obras. Esto lo sienten los lectores de todas partes. Esto tal vez lo sintió en el tren aquel joven lector de *Shunko* que recordaba aquel viajero, quien se creía que viajaba hacia el corazón de la estepa siberiana, y no sabía que lo estaba haciendo hacia miles de kilómetros de distancia. Hacia una tierra amada, de algarrobales y chañares, y hacia una escuelita perdida en algún lugar, más acá del Salado.

Impreso en abril de 2023 en



Avda. Belgrano (S) 1807 - CP 4200  
Santiago del Estero, Argentina  
bellasalas.sgo@gmail.com- Tel. 0385 421 8478

La mente de José Andrés era como un mapa literario del NOA, que sabía cómo establecer redes entre la literatura y la crítica literaria. Tuve la oportunidad de intercambiar reflexiones desde correos electrónicos, medio que nos permitía continuar el diálogo sobre las producciones y los arbitrarios conceptos de literatura regional y de regionalismo impuestos por el canon central frente a las periferias que nuestra zona representa.

En *Estudios de literatura santiagueña*, una vez más, el propósito del Dr. Rivas fue mostrar el compromiso con la cultura y la literatura santiagueña; con las letras de la periferia a las que le dedicó un valioso tiempo para que "esa literatura de esperanzas escasas [...] de tan permanente olvido" salga de su aislamiento, obligada por un sistema central poderoso; para que constituya su voz y presencia; para resistir a través de estos mapeos de historia literaria, a la falta de conocimiento y reconocimiento del sistema cultural argentino al que indudablemente pertenece.

Estos estudios están organizados mediante una selección de autores, obras, y de variados géneros literarios para mostrar la producción y su valor al momento de configurar una identidad santiagueña como adición a la cultura del país, pues la entendemos como una suma, una completitud y no una fragmentación del sistema.

Dra. Liliana Massara

