RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes

Universidad
Nacional
de Quilmes

Farberman, Judith

Tres miradas sobre paisaje, identidad regional y cultura folclórica en Santiago del Estero

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:
Farberman, J. (2010). Tres miradas sobre paisaje, identidad regional y cultura folclórica en Santiago del Estero. Prismas, 14(14), 71-93. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1756

Puede encontrar éste y otros documentos en: https://ridaa.unq.edu.ar

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352 // Bernal
Buenos Aires // Argentina
t.: (+41 11) 4365 7100
f.: (+54 11) 4365 7101
info@unq.edu.ar

*Tres miradas sobre paisaje, identidad regional y cultura folclórica en Santiago del Estero**

Judith Farberman

Universidad Nacional de Quilmes / CONICET

En 1907 un joven Ricardo Rojas publicaba *El país de la selva*, ecléctico compendio de anécdotas, leyendas y tradiciones del interior argentino. Como es sabido, el agreste territorio que aquel título anunciaba tenía su corazón geográfico en las llanuras de Santiago del Estero, la provincia en la que el autor había transcurrido su niñez y primera juventud. De este modo, sus experiencias personales, sus contactos directos con los campesinos y los indígenas del lugar legitimaban a Rojas como "intérprete de la selva", etnógrafo y mediador entre la cultura oral y escrita.

En su célebre capítulo final, titulado "El éxodo", el narrador reproduce un diálogo onírico entre El Poeta (*alter ego* de Rojas) y el Zupay, demonio hispano indígena y soberano de un reino pronto a desaparecer. Si ahora evocamos este bello fragmento (sobre el que volveremos más adelante), es porque condensa en pocas páginas una asociación eficaz y perdurable entre paisaje, imaginación folclórica e identidad regional. El paisaje era el monte santiagueño, la imaginación folclórica se encarnaba en el Zupay, personaje fabuloso y algo distante del diablo cristiano además de "demonio zahareño al fin", mientras que la identidad apuntaba a los sujetos que durante generaciones habían soñado a las criaturas de la selva y concebido su historia.

Aquellos sujetos no eran otros que los descendientes de un "gaucho" mediterráneo, diverso del pampeano y formado por su ambiente en una "comprensión esotérica de la vida" en la que se entrelazaban tradiciones indígenas e hispanas. No obstante, asumía Rojas, este cándido campesinado mestizo de origen colonial pronto dejaría paso a otros sujetos sociales. Ya los avizoraba el escritor nacionalista en el capítulo mencionado: no en vano, quien despierta al Poeta de su sueño es un hachero, un "hijo del monte" que "viene a destrozar a la madre", desalojando al antiguo dueño de las espesuras y a su frondosa corte.

El Poeta podía sentir nostalgia frente al éxodo de este Zupay, inspirador de piedad antes que de miedo. No obstante, en su descripción de la futura *Intigasta*, la perversa ciudad moderna, febril e industriosa que habría de suceder a los desmontes, la inquietud no disimulaba

* La versión final de este texto es deudora de las lecturas críticas y de los comentarios de Lila Caimari, Karina Vásquez, Alejandra Mailhe, Ana Teresa Martínez, Alejandro Auat, Roberto Di Stefano y Adrián Gorelik. A todos ellos quiero expresarles mi agradecimiento.

cierta expectativa.[1] Nuestro autor no dudaba de que también a Santiago del Estero llegarían fatalmente los inmigrantes extranjeros, las inversiones, la navegación de los ríos y la agricultura comercial que ya habían transformado radicalmente las dinámicas regiones litorales. El *país de la selva* estaba próximo a su fin.

Tres décadas más tarde, la desazón había desplazado los cuestionamientos sobre las paradojas del éxito que expresaba el nacionalismo regionalista de Rojas. En 1930, Santiago del Estero era el paradigma del fracaso de la modernización, en un contexto nacional e internacional lacerado por la crisis económica y la incertidumbre política. Las promesas de principios de siglo no se habían cumplido y los campesinos santiagueños, que seguían conformando la abrumadora mayoría de la población provincial, abandonaban en incesantes oleadas sus tierras yermas para buscar trabajo en las ciudades o en la zafra tucumana. En este nuevo y sombrío panorama se insertan algunas de las obras más significativas de Bernardo Canal Feijóo y Orestes Di Lullo, los otros dos escritores santiagueños de los que vamos a ocuparnos en este artículo. Aunque ambos dejaron una vastísima producción, la que nos convocará aquí fue escrita en la segunda mitad de los años treinta y puede leerse, de algún modo, como la continuidad de las pesquisas etnográficas de Ricardo Rojas. Aunque no siempre aparezca como un interlocutor explícito, el "intérprete de la selva" ronda permanentemente los textos que Canal y Di Lullo consagraron al folclore y al "pueblo" santiagueños.

Hay tres cuestiones en las que Canal y Di Lullo regresan a Rojas (o, por lo menos, coinciden o discuten con él) y que le proveen a este artículo su andamiaje. La primera es la búsqueda de los orígenes de la cultura folclórica santiagueña en el período colonial. En ausencia de flujos consistentes de inmigración europea hacia la provincia mediterránea, no extraña que nuestros autores siguieran remitiéndose a la conquista, y a los mestizajes biológicos y culturales posteriores como punto de partida para la formación de una cultura local que ambos estimaban aún vigorosa y original. La segunda es la identidad entre paisaje y cultura folclórica. Di Lullo y Canal compartían con Rojas la idea de que la imaginación popular nacía de la naturaleza o, mejor dicho, de la sensibilidad de sujetos íntimamente consustanciados con ella. En consecuencia, la destrucción del paisaje sólo podía conducir a la del folclore, al que encontraban ya irremediablemente degradado. En tercer lugar, se hallaba la elevación del folclore santiagueño a marca de origen, a sello identitario. El componente indígena, hispano o mestizo se encontraba presente, en diferentes medidas, en aquel patrimonio ancestral que, como Rojas lo había hecho antes, Canal y Di Lullo describieron e interpretaron a la luz de sus personales lecturas de la historia santiagueña.

Por supuesto que no todas fueron coincidencias entre los dos últimos escritores. En rigor, y a pesar de que ambos formaban parte de *La Brasa*, una asociación cultural que desplegó sus actividades en Santiago entre 1925 y 1946, Canal y Di Lullo raramente dialogaron de manera abierta y más bien se criticaron solapadamente desde sus textos. Sus proyectos políticos los colocaron más de una vez en veredas opuestas y también sus perspectivas historiográficas an-

[1] Como posteriormente diría Ricardo Rojas acerca de "El éxodo": "[...] simbolicé en este numen indígena el espíritu de la raza y de la tierra natal, augurando para Santiago la vida nueva del trabajo y señalando al genio antiguo los caminos del arte". Y concluía con optimismo: "aquel mito profético se halla en plena realización. Santiago del Estero tiene hoy conciencia de sus deberes civiles, de su carácter regional y de sus posibilidades estéticas en la cultura argentina". Ricardo Rojas, "Santiago del Estero", en *Las provincias, Obras de Ricardo Rojas*, t. XVII, Buenos Aires, La Facultad, 1927, pp. 126-127.

claban en premisas y valoraciones diversas. También el modo de pensar el folclore era divergente: mientras que para Di Lullo consistía en un patrimonio que exigía una perentoria misión de salvataje, para Canal era simplemente el "fruto histórico de un sujeto histórico", un puente para llegar al "pueblo", aquella "porción de humanidad localizada geográfica e históricamente".[2] Su predilección por los materiales folclóricos se fundaba en la hipótesis de que solamente los sectores populares contaban con una tradición –que asociaba un "fondo étnico", que revalorizaba lo indígena, y una herencia histórica– y con una cultura "auténtica". Frente a una cultura de élite moderna e individual, la folclórica se mostraba anónima, colectiva y conservadora. De aquí que, como otros intelectuales en la misma época, Canal buscara las raíces identitarias de su "provincia insular" en aquel acervo.

La selva de Ricardo Rojas

En *El país de la selva* el poeta modernista y el predicador nacionalista, todavía en ciernes, confluyen y se confunden. El poeta modernista irrumpe incorporando tópicos rechazados por los positivistas de la generación anterior: en este sentido, no es asombroso que buena parte del libro se ocupe de las "supersticiones", un terreno irracional pero no carente de extraña y seductora belleza. No obstante, al mismo tiempo se adivina ya al Rojas nacionalista, que encontraba en Santiago del Estero y en las provincias mediterráneas el "núcleo más firme de la tradición argentina". Desde esta segunda perspectiva, y en el relato de una historia patria que arrancaba mucho antes de las guerras de independencia, el interior afianzaba su preeminencia en factores de unidad territorial –la pertenencia al Incario prehispánico y su centralidad en la estructura virreinal– y en otros histórico culturales, igualmente resistidos por los positivistas –la síntesis de las tradiciones "genuinas" de cuño indígena e hispano–.

De la tradición indígena, Rojas rescataba la vertiente más prestigiosa. Los indios "de manta y camiseta" que describían los primeras cronistas, sedentarios y enaltecidos por sus vinculaciones incaicas, tenían desde su perspectiva tanto mérito como sus vencedores hispanos y habían hecho gala de idéntica bravura. La vigencia de la cultura indígena en la forja del carácter nacional es permanentemente invocada por Rojas a la manera de un río subterráneo, de "un proceso intrahistórico" que pervivía en las lenguas nativas y en la imaginación folclórica. Pero a la vez, al igual que otros intelectuales de su generación, Rojas "retornaba" a España. De aquel legado, en definitiva superior al indígena ya que "traía el verbo y el crédito de una civilización más extensa y más alta", rescataba el idioma, el sentido del honor "que es el régimen de nuestra moral doméstica y sólida base de nuestra familia" y el cristianismo en tanto que "norma sentimental de nuestra vida pública y base de nuestras instituciones democráticas".[3]

Ahora bien, como es sabido, más que adherir a posiciones indianistas o hispanistas, la postulación central de Rojas enfatizaba la fusión y la síntesis, como con transparencia evocaría su obra *Eurindia*. En este sentido, el cruce armonioso de indígenas y españoles, cuyo producto era el gaucho mestizo y superador de sus padres, se encontraba en el centro de su mito de ori-

[2] Bernardo Canal Feijóo, *Burla, credo y culpa en la creación anónima*, Buenos Aires, Nova, 1948, p. 38.
[3] Ricardo Rojas, *Blasón de plata*, Buenos Aires, Losada, 1946 [1910], p. 135. En esta obra poco posterior a *El país de la selva*, tanto el hispanismo como el nacionalismo de Rojas aparecen como tópicos articulados de manera más completa.

gen y su fuerza más íntima y duradera residía en el amor entre los sensuales españoles y las desprevenidas mujeres indígenas:

> Gracias a ello, no se desperdició toda esa sangre, chorreada como riego de la guerra sobre los predios de la muerte. Desde el cálido tálamo de las breñas indianas, pasó a la arteria del mestizo, renovando y enalteciendo la vida, por la criatura nueva en quien el amor aliaba su sangre con la sangre del Conquistador.[4]

El mestizaje colonial así descripto fundaba el primer momento de una secuencia de muertes y resurrecciones. En efecto, en la lectura que Rojas hacía de la historia argentina, los indios eran vencidos por los conquistadores y éstos a su vez derrotados por los gauchos. Y aunque los inmigrantes europeos hubieran abatido a los gauchos argentinos, el "indianismo" se reservaba la victoria final sobre el "exotismo" puesto que también los inmigrantes serían argentinizados más temprano que tarde.[5] Se trataba de muertes no violentas –como dijimos, su visión de la historia está despojada de conflicto y apunta a la asimilación– ya que a la postre "el indio que pereció vive en el gaucho; el gaucho que está pereciendo sobrevive en el criollo actual y los tres vivirán en el argentino futuro".[6]

El sustrato de la nacionalidad, entonces, no se encontraba para Rojas en el componente étnico sino en la tierra y en las ideas, entendidas como "conciencia de su unidad espiritual, creada por la historia, por la lengua, por la religión, por el gobierno, por el destino". Como ha señalado Miguel Dalmaroni, el corolario de esta afirmación era que la Argentina había sido desde siempre tierra de inmigración y que había poseído desde siempre un imaginario mestizo.[7] Así pues, uno de los propósitos que pueden leerse en *Blasón de plata* es el de "naturalizar el mito del crisol de razas", encarnado en un mestizaje bidireccional, de influencias recíprocas entre los grupos. En otras palabras, no sólo el indio se había hispanizado, también el español se había "aindiado" y tales procesos culturales eran apreciables en diversas manifestaciones, desde el pensamiento político hasta la literatura.

Pero el mestizaje no se limitaba a lo biológico ni se agotaba en la alta cultura. También el folclore de la selva era para él típicamente mestizo: hasta la salamanca y el Zupay, no obstante sus nombres desorientadores por las inconfundibles resonancias hispanas y quichuas, eran productos híbridos. Y Rojas podía probarlo empíricamente porque, a diferencia de cuanto ocurre en *Blasón de plata* y *Eurindia*, en *El país de la selva* el etnógrafo aventaja al predicador nacionalista. Nuestro "intérprete de la selva", en efecto, hace gala en su texto de juventud de un conocimiento que no es exclusivamente libresco y que lo coloca a mitad de camino entre sus informantes campesinos y sus lectores cultos.

Como resultado, conviven en este libro los indios de bronce con sus herederos mestizos de carne y hueso. Eran los mismos que le había contado la leyenda de la salamanca –que Rojas evoca desde el terror de sus recuerdos infantiles–; los mismos que le habían comunicado al

[4] Ricardo Rojas, *Blasón…, op. cit.*, p. 93.
[5] "Indianismo y exotismo" es la antinomia opuesta por Rojas a la sarmientina de "civilización y barbarie". Es el "lema" de *Eurindia*.
[6] Ricardo Rojas, *Eurindia*, Buenos Aires, Losada, 1951 [1922], p. 21.
[7] Miguel Dalmaroni, "El arte de los indoctos y el Estado educador: Lugones y Rojas ante el *Martín Fierro*", en *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró,* Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 79-105.

etnógrafo sus cantares campesinos. La cultura de los hombres de la selva es, en última instancia, el objeto central de este libro de estructura atípica y dispersa –Graciela Montaldo lo ha definido como "una libreta de notas algo dispares sobre un conjunto de tradiciones criollas"–[8] del que elegimos cuatro líneas de lectura capaces de dialogar con los aportes de Canal Feijóo y de Di Lullo sobre los que ahondaremos más adelante.

La primera de ellas, ya anunciada, anuda paisaje, sensibilidad e imaginación. Para Ricardo Rojas, en Santiago "el alma del pueblo se ha identificado con su selva". La selva pródiga en recursos volvía al paisano santiagueño indolente y perezoso, la selva amenazante ante la cual "el corazón se oprime de terrores y la mente se puebla de silenciosos fantasmas" alimentaba su imaginación, superstición y fatalismo, la selva monocromática le arrebataba los colores a sus fiestas y hacía de la vivienda campesina una prolongación del paisaje. ¿Por qué motivos eran los hombres y las mujeres de la selva descuidados con sus vestidos, cuáles eran las causas de la "mediocridad del genio plástico" del santiagueño? Para Rojas, el paisaje ofrecía, cuanto menos, un principio de respuesta:

> Proviene esto, quizá, de que la selva carece de paisajes amplios y coloridos; ni el miraje esplendente de la montaña, ni la mágica policromía del mar. Los ocasos y las auroras quedan generalmente ocultas más allá de las frondas, sin refracciones ni reflejos que multipliquen arreboles y prolonguen crepúsculos.[9]

Y sin embargo, esa misma monotonía del monte, ese sol implacable, contribuían a la dureza del santiagueño, lo formaban en la austeridad e inspiraban sus ensoñaciones:

> Así se forma ese pueblo de metafísicos, poetas y músicos, con algo de árabe y algo de hindú. Sobrios y fuertes, aquellos campesinos comen y beben con escasez. [...] Con hombres así se explica uno la gran gesta de nuestras guerras, su resistencia ante la vida y su estoicismo ante la muerte.[10]

No asombra, entonces, que también los seres fantásticos y la mitología local fueran hijos del paisaje tanto como de sus hombres. Por eso el Zupay era un "dios zahareño al fin", un Diablo de la selva que, aunque podía presentarse bajo su forma clásica, no desdeñaba hacerlo como *huayra muñoj*, el "viento que da vuelta".

En segundo lugar, esta relación casi simbiótica con el ambiente –"un hombre y un árbol se reconocen como hermanos", dice Rojas– se remontaba a los tiempos prehispánicos. El indio era sinónimo de naturaleza, la selva lo había defendido al darle cobijo y de él había heredado el campesino santiagueño su "comprensión esotérica de la vida". Esta concepción estereotipada suponía una corriente de indianidad genérica que, al igual que en las obras antes comentadas, fluía en lo profundo para aflorar erráticamente en la sensibilidad y en los gestos de los hombres de la selva.

[8] Graciela Montaldo, "Estudio preliminar", en Ricardo Rojas, *El país de la selva*, Buenos Aires, Taurus, 2001, pp. 9-51.
[9] Ricardo Rojas, *El país de la selva*, Buenos Aires, Hachette, 1956 [1907], p. 66.
[10] Ricardo Rojas, *El país…*, *op. cit.*, p. 67.

Sin embargo, en este punto Rojas abandona por un momento su operación espiritualista para introducir precisiones y matices más afines a su interés etnográfico. Por empezar, del pasado prehispánico y colonial santiagueño podían discriminarse dos tipos de sociedades indígenas, responsables de legados también diversos. Por un lado, los grupos aldeanos que poblaban las riveras del río Dulce "en contacto perenne con la civilización: primero los quichuas; después los conquistadores españoles; más tarde los misioneros católicos y por último el tráfago del Alto Perú"; por otro lado, las bandas de la frontera del Salado, oriundas del "país tenebroso" y participantes de las "hordas que en muda complicidad con las tinieblas, caían sobre las poblaciones indefensas y muelles de la adyacente mesopotamia".[11] Si el destino de las primeras había sido el mestizaje (y con ello los santiagueños se unían al épico pionero mestizo americano que había glorificado "de epopeyas todos los rincones del nuevo mundo"), el de los segundos, como lo ilustra a lo largo de tres capítulos, fue el de convertirse en "pobres diablos", patéticas sombras de los antiguos y feroces guerreros.

En efecto, los que durante la colonia habían sembrado el terror en las estancias y en la ciudad habían devenido en los míseros "bohemios de la selva", vagabundos y sumisos, callados y vestidos con andrajos. Representaban "la transición equívoca del indígena hacia un tipo de civilización tan menguado como su antigua salvajez" y subsistían gracias a la prodigalidad del río Salado que les "regalaba" la cosecha de maíz en la estación propicia y las dádivas ofrecidas por el Estado para asegurarse su obediencia puesto que "la selva ya no puede defenderles".[12]

En tercer lugar, está la mentada cuestión de los mestizajes, que en este libro se aborda desde ángulos diversos. Uno es el que ya conocemos, que en su celebración del mestizaje termina por reducir la alteridad.[13] Sin embargo, aun este discurso mestizófilo en clave espiritualista es enriquecido a partir de ejemplos concretos, como el de Eugenio Pérez, el mestizo que fuera cautivo de las tribus chaqueñas y luego soldado en la guerra "contra la barbarie". La trayectoria personal de Pérez, sostenía Rojas, lo había formado como "fascinador de salvajes", como un hábil mediador cultural, con capacidades de liderazgo.

> [C]autivo analfabeto [Pérez], ha resultado el fascinador de los indios. Hoy ejerce una especie de protectorado sobre las tribus; es su canciller, su caudillo, su pacificador y el nombre del gaucho afortunado es conocido de todos los caciques. [...] Es arquetipo de la raza hispanoamericana de las selvas, temiblemente perfeccionada por aptitudes adquiridas.[14]

Eugenio Pérez era escoltado por Gabriel, su escudero indígena "llegado desde el interior del Chaco para ofrecer la sumisión de unas tribus a cambio de alimentos" y con ambos se reúne

[11] Ricardo Rojas, *El país...*, *op. cit.*, pp. 37 y 38.
[12] *Ibid.*, p. 60.
[13] En este punto, Ricardo Rojas no era tan original y su discurso recuerda al de otros autores que escribieron aproximadamente en la misma época. Alejandra Mailhe ha estudiado en profundidad los textos culturalistas del antropólogo cubano Fernando Ortiz, que tienen muchos puntos de contacto con los de Rojas, aunque el discurso mestizófilo se aplique al elemento negro. Cf. Alejandra Mailhe, "Entre la exuberancia y el vacío. Identidad nacional y alteridad en tres ensayistas latinoamericanos: Gilberto Freyre, Fernando Ortiz y Ezequiel Martínez Estrada", en Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (eds.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007, pp. 265-296, y de la misma autora, "Luces blancas sobre fondo negro", en Graciela Salto, *Poéticas de la nación en el Caribe y Centroamérica*, Buenos Aires, Corregidor, 2010 (en prensa).
[14] Ricardo Rojas, *El país...*, *op. cit.*, p. 56.

Rojas en una estancia del interior del Salado. En rigor, del diálogo participan solamente el mestizo y el narrador, ya que Gabriel se limita a escuchar sin comprender, "quieto como un escolar sumiso, como un obediente esclavo". ¿Cuál es la reflexión de Rojas acerca de sus interlocutores? Vale la pena citarla en extenso:

> El azar me había puesto en presencia de Pérez y Gabriel, unidos fraternalmente, pero síntesis personales de dos razas, de dos tradiciones, hijas genuinas de la selva, diversas, si no antagónicas entre sí. Su recíproca lidia centenaria prueba ese antagonismo, pero notábase en uno y otro la influencia inevitable de la espesura común, hasta ser en ambas característica la comprensión esotérica de la vida.[15]

Esta imagen edulcorada en la que nuevamente se impone la fusión armónica no se condice del todo con las palabras que Rojas pone en boca de Pérez: a pesar de servirles de intermediario, el antiguo cautivo despreciaba profundamente a sus "hermanos" vencidos y dependientes.

Sin embargo, justo es decir que conviven en *El país de la selva* otras imágenes más complejas del mestizaje o, mejor dicho, de las producciones mestizas, como la poesía y la música folclóricas. Sigamos pues a Rojas en sus andanzas hasta la estancia del Salado donde el trovador don Sebastián Figueroa, conocido también como Tío Ciego y compositor de cantares políticos, comparte con él la velada. Invitado por uno de los asistentes, el bardo entona una canción tristísima sobre la muerte de Absalón Rojas, que despierta la nostalgia y las reflexiones del hijo etnógrafo.[16] Este trovador de la selva, dice Ricardo Rojas, "no es el 'gaucho cantor' descrito por Sarmiento", aunque cumpla la misma función social. No es épico ni sociable como aquél, sino taciturno y silencioso "como la raza que le tiene por númen".[17] La pena le confiere a su canto una intensidad particular que "aventaja en la vena lírica" a su paisano del litoral: no en vano, el trovador de la selva está cautivo de su paisaje y la sangre india sigue corriendo por sus venas para liberarse de improviso en la copla bilingüe castellano quichua.

Algo parecido podía decirse de otro producto mestizo de la imaginación popular, el Zupay, diablo cristiano / indígena y también demonio de la selva, que seguía vivo gracias a la "virtud conservadora" de su entorno. "Las agrestes deidades aborígenes y las doctas creaciones teologales se deforman recíprocamente, y nace la mitología hispanoamericana", dice Rojas, abundando en la ya mencionada hipótesis de los mestizajes bidireccionales.[18] En el alma del indio y en su miedo atávico, Zupay se había abierto camino más fácilmente que Dios y los santos católicos. "Todo cuanto constituía el reverso del cristianismo –el infierno y el diablo– debió perdurar y arraigó más hondamente en esa tierra de tenebrosas espesuras", pero transformado en una creación original.[19]

Si Zupay era el señor de la selva, ¿qué sería de él, y de aquello que representaba, cuando ese paisaje dejara de existir? Es éste el cuarto y último eje de análisis que nos interesa destacar

[15] Ricardo Rojas, *El país…*, *op. cit.*, p. 61.
[16] Ricardo Rojas era hijo de Absalón Rojas, gobernador de Santiago del Estero entre 1886 y 1889 y representante del roquismo en la provincia. Fue reelegido en 1892 pero sólo duró doce días en el poder. Murió en Buenos Aires, caído ya en desgracia su liderazgo, al año siguiente.
[17] Ricardo Rojas, *El país…*, p. 79.
[18] *Ibid.*, p. 129.
[19] *Ibid.*, p. 135.

y que apunta al proceso que se encontraba en ciernes cuando Rojas escribió este libro: el de la destrucción de la selva. En este sentido, el "éxodo" de Zupay al que hicimos referencia en la introducción era el resultado ineludible de un progreso que nuestro etnógrafo no repudia.

Ya se dijo que al alter ego de Rojas (que admitía haber escrito un día, en tono celebratorio, "¡hachas cantad!") le toca conversar con un demonio que ha dejado de ser temible.[20] Aunque el aspecto monstruoso del Zupay sobrecoge inicialmente al Poeta, el miedo queda atrás al escuchar el sonido de su quena y la doliente dulzura de su voz. Es que lo que siglos de historia no habían podido destruir, agonizaba entre los brazos de los hombres de la selva. En palabras del Zupay:

> ¿Notaste ayer, a la sazón del alba, invasores armados de acero pululando en la selva? Pues son los hijos de ella, y vienen a destrozar a la madre...[21]

Y no eran solamente las hachas empuñadas por los "labradores herederos de la vieja raza" que por fin despertaban de su letargo y de quienes el poeta decía sentirse hermano. Eran también "los magos rubios del Teodolito", los inmigrantes extranjeros, los canales de navegación, los ferrocarriles, todo lo que encarnaba el progreso y habría de conjugarse en la utópica *Intigasta*, la ciudad mediterránea del futuro. En ella, el Zupay y su corte de hechiceras y seres mitológicos ya no tenían lugar ¿A dónde irían? Ya no quedaban paisajes agrestes para albergarlos…

La recomendación que el poeta tiene para Zupay es que se refugie en su antigua vocación por el mal y huya hacia Buenos Aires, la desalmada ciudad moderna:

> Hallarás en su pueblo noctámbulo magnificencias y horrores, pompa y lujuria, muchas falsas grandezas y exitismos vehementes. Busca los clubs, las fábricas, las Universidades, los Parlamentos, las Bolsas, sitios infernales que las urbes antiguas no conocieron pero que te ofrecen nuevo imperio sin límite.[22]

La barbarie se había trasladado del campo a la ciudad. ¿Anunciaba el exilio de Zupay la próxima proletarización campesina? Sin duda, sería éste uno de los temas clave de los folcloristas que en breve nos convocarán. Pero volvamos por ahora a Rojas, que concluye su capítulo con el despertar del Poeta al amanecer. Zupay ya se ha retirado, y ahora es un simple leñador el que lo acompaña y escucha de sus labios la profecía. No obstante, sin darle importancia, el montaraz "continúa impasible con su tarea". Por cierto, poco tiene que ver este despreocupado personaje, que como el integrante de una gigantesca orquesta contribuye a tocar la "música grandiosa" de las hachas, con el "paria" errante de Di Lullo y el "despaisado" sujeto de Bernardo Canal Feijóo, sus disminuidos herederos…

[20] "¡Hachas, cantad! ¡Es la hora del crepúsculo!/¡Rompa mi golpe recio las marañas, hinche la sangre del esfuerzo el músculo!/Aún la selva está virgen: sus entrañas dan a las fieras el cubil salvaje, y entretejen fatídicas arañas mezquina red en el hostil follaje. Ya es hora, al fin, que el entusiasmo cuaje, que el sol fulgure en la desnuda arista, y que entremos abriendo en el ramaje surcos de luz, hacia una luz no vista. Y si la Selva nuestra marcha cierra, caiga en las luchas de esta gran conquista nuestro sudor a fecundar la Tierra".
[21] Ricardo Rojas, *El país…*, *op. cit.*, p. 192.
[22] *Ibid.*, p. 198.

Entre la historia y el folclore

El impacto de *El país de la selva* en Santiago del Estero fue inmenso y perdurable. A tal punto que, transcurridas más de dos décadas de su publicación, el periódico de la asociación *La Brasa* realizó una encuesta entre los hombres de cultura de la ciudad inquiriendo por los "rasgos típicos santiagueños" de la obra de Rojas.[23] Como ha señalado Luis Alejandro Auat, el denominador común de las respuestas recibidas fue la entronización de *El País de la selva* "como la obra que dio un perfil a nuestra identidad", fundándola en la potencia y originalidad de la imaginación folclórica revelada por Rojas en sus pesquisas.[24]

Obviamente, Rojas había compartido con otros intelectuales estas preocupaciones, tan en boga a principios del siglo XX, acerca de la cultura popular. Incluso, en la misma sintonía nacionalista de sus obras, se comprende la realización de una *Encuesta Nacional de Folclore* que buscaba reunir "todo el material disperso del folclore, de poesía y de música [...] en vías de desaparecer [...] por el avance del cosmopolitismo". Dicho material debía ser "eminentemente popular, pero eminentemente nacional también; esto es, no debe comprender ningún elemento que resulte exótico en nuestro suelo, como serían por ejemplo poesías y canciones contemporáneas nacidas en pueblos extranjeros y transplantadas recientemente a la República por el influjo de la inmigración". [25]

Esta iniciativa estatal se acompañaba de otras no menos importantes. La fundación del Museo de La Plata (1888) y del Museo Etnográfico (1904), dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, sedes de institutos de investigación y de prestigiosos profesionales, así como el financiamiento de expediciones arqueológicas a diversos puntos del país son elocuentes de la relevancia que adquiría a principios de siglo la disciplina emergente.[26] En estos espacios institucionales, Juan Bautista Ambrosetti, Adán Quiroga, Roberto Lehmann Nitsche y Samuel Lafone Quevedo, entre otros, escribían las primeras páginas de una ciencia en la cual, no obstante, los arqueólogos se confundían todavía con los folcloristas.[27]

[23] También el "verdadero" origen de Rojas fue materia de discusión. ¿Era tucumano o santiagueño? Aunque nacido en la provincia vecina, pertenecía a un antiguo linaje local y su padre –que entró luego en desgracia– había sido gobernador y una relevante figura política.

[24] Luis Alejandro Auat, "Santiagueños: ¿hasta dónde y desde cuándo?", en Ana Teresa Martínez, Constanza Taboada y Luis Alejandro Auat, *Los hermanos Wagner: entre ciencia, mita y poesía. Arqueología, campo arqueológico y construcción de identidad en Santiago del Estero*, Santiago del Estero, Universidad Católica de Santiago del Estero, 2003, pp. 277-314.

[25] Juan Pedro Ramos, "Instrucciones a los maestros para el mejor cumplimiento de la resolución adoptada por el Honorable Consejo sobre folklore argentino", *El monitor de la educación común*, t. 78: 580, 1921, p. 15. Cabe destacar que los ejemplos seleccionados para las "Instrucciones" eran de fuentes coloniales y de obras de algunos referentes de la antropología como Juan Bautista Ambrosetti, Adán Quiroga y Samuel Lafone Quevedo. Los materiales recogidos, por otra parte, fueron depositados en el instituto presidido por Ricardo Rojas.

[26] Véase al respecto Patricia Arenas, "La antropología en la Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX", en *RUNA*, XIX, 1989-1990, pp. 147-160. Sobre los orígenes del folclore, véase Martha Blache, "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual", *Revista de investigaciones folclóricas*, 6, 1991, pp. 56-86, y Miguel A. García y Gloria B. Chicote, en *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann Nitsche*, La Plata, Edulp, 2008.

[27] Según Guber y Visacovsky, las ciencias antropológicas dominadas por los museos de ciencias naturales y etnográficos, con su concepción evolucionista "unificó la vida de los indígenas en el presente, los restos materiales de su actividad pasada y las creencias folklóricas bajo una misma lógica: ser testimonios de un pasado que se debía recuperar antes de su desaparición", Sergio Visacovksy y Rosana Guber (comps.), *Historia y estilos de trabajo de campo*

Estos pioneros de principios de siglo ya no estaban en los años treinta, cuando Canal y Di Lullo escribieron algunas de sus obras más importantes. Otras figuras, como Salvador Canals Frau, Francisco de Aparicio, Fernando Márquez Miranda y sobre todo José Imbelloni, los habían reemplazado. Se trataba de un viraje sustancial que implicaba el acercamiento hacia modelos culturalistas y difusionistas y la asumida profesionalización de la disciplina.[28] A su vez, también el folclore, ahora definitivamente escindido de la arqueología, recibió un nuevo impulso en estos años, como lo demuestra la publicación de diversos cancioneros populares de las provincias del interior, incluido el de Santiago del Estero, a cargo de Orestes Di Lullo. Juan Alfonso Carrizo, además de uno de los autores que más activamente contribuyó al rescate del costado hispano de la poesía y la música campesinas, fue uno de los grandes impulsores de este esfuerzo de recopilación sistemática.[29]

Tanto Canal Feijóo como Di Lullo se presentaron como folcloristas y así los reconocieron también algunos colegas mejor integrados que ellos en el mundo académico.[30] No obstante, así como sus intereses iban mucho más allá de la antropología, los trabajos de los dos, incluso los que se suponen folclóricos, evocan múltiples fuentes. Por ejemplo, en la fatalista lectura de *Nivel de Historia*, resuenan vivamente (acaso más de lo que Canal Feijóo hubiera deseado…) los ecos del paradigmático ensayo de Ezequiel Martínez Estrada, a la sazón compañero del santiagueño en el grupo *Sur* y, como ha señalado Adrián Gorelik, la perspectiva historiográfica de Juan Álvarez asoma en la "imaginación territorial" plasmada en *La estructura mediterránea*.[31] En Orestes di Lullo, por otra parte, es inocultable la influencia del revisionismo, que asoma más en el idealizado hispanismo que en el escueto aparato crítico de su obra historiográfica.

Sin embargo, sería injusto oponer sin más el tradicionalismo hispanófilo y católico de Di Lullo a la "personalidad cosmopolita y moderna" que, acordamos con Gorelik, buscaba encarnar Canal Feijóo. A pesar de estos acusados e indudables contrastes, y no obstante los fuertes disensos políticos e ideológicos que los separaron, estos autores compartieron algunas de sus preocupaciones centrales así como ciertos diagnósticos y lecturas de la historia local.

---

en Argentina, Buenos Aires, Antropofagia, 2002, pp. 9-29; Oscar Chamosa, "Indigenous or Criollo: The Myth of White Argentina in Tucumán's Calchaquí Valley", *Hispanic American Historical Review*, 88:1, 2007, pp. 71-106.

[28] Pablo Perazzi, *Hermenéutica de la barbarie. Una historia de la antropología en Buenos Aires, 1935-1996*, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Antropología, 2003.

[29] Según Carrizo, "Los cantares tradicionales en nuestras provincias son hijos de aquellos que trajeron los conquistadores y colonizadores en los siglos de la dominación española, y no indígenas, porque la conquista espiritual de España fue tan arrolladora, que anonadó en unas partes y desnaturalizó en otras, la influencia espiritual que pudieran haber tenido las incipientes culturas aborígenes y si alguna pieza de poesía indígena, en el caso de que hubiera habido, se hubiese escapado al abrigo de los bosques en Formosa, Misiones o Neuquén". Con todo, Carrizo matiza esta afirmación al constatar una procedencia algo más variada en glosas y coplas. Juan Alfonso Carrizo, *Historia del folclore argentino*, Buenos Aires, Ministerio de Educación, Instituto Nacional de la Tradición, 1953, cita en p. 109. Un análisis interesante de la "criollización" de lo indígena y de la influencia de Carrizo en ese proceso en Oscar Chamosa, "Indigenous…", *op. cit.*

[30] Es el caso de los especialistas Rafael Jijena Sánchez y Bruno Jacovella, quienes a la par que reducían los "apuntes" folclóricos de Ambrosetti a "una especie de diversión en su vasta obra científica, consagrada, principalmente a la arqueología" y al *Folclore Calchaquí* de Adán Quiroga a "casi exclusivamente, pura etnografía y arqueología y materialmente pura mitografía", rescataban la profesionalidad de Di Lullo y de Canal. Véase Rafael Jijena Sánches y Bruno Jacovella, *Las supersticiones (Contribución a la metodología de la investigación folklórica). Con numerosas supersticiones recogidas en el Noroeste argentino*, Buenos Aires, 1939, citas en p. 8.

[31] Adrián Gorelik, "Mapas de identidad. La imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal Feijóo", *Prismas* 5, 2001, pp. 283-312.

Por empezar, nuestros autores fueron inicialmente compañeros de ruta en la ya mencionada asociación cultural *La Brasa* (1925-1946). Ana Teresa Martínez ha encuadrado su emergencia en el proceso mayor de "diferenciación progresiva al interior de la sociedad, que en los años 20 comienza a apuntar, pero ya es visible" en la ciudad de Santiago del Estero. Sin embargo, sus miembros se encontraban aún "a mitad de camino entre el notable y el intelectual" y pocos de ellos lograron hacer de la producción cultural el centro de sus vidas.[32] Ni siquiera los muy activos Canal Feijóo y Orestes Di Lullo pudieron abandonar la profesión –de abogado y de médico respectivamente– que les garantizaba la subsistencia.[33]

Como es sabido, de los dos autores fue Canal Feijóo quien obtuvo mayor repercusión a nivel nacional. Por otra parte, su producción relativa a Santiago del Estero y a las provincias mediterráneas en general es sólo una porción de su vasta obra como poeta, ensayista, dramaturgo y periodista. En rigor, Canal no escribe estrictamente sobre historia regional o folclore local: Santiago del Estero es para él un pretexto para pensar desde el interior cuestiones más estructurales, como la anatomía social de las zonas de éxodo, los desafíos de la integración territorial o las formas colectivas de la capacidad creadora (el folclore). Santiago del Estero fue también la plataforma desde la cual intentó lanzar su ambicioso proyecto de desarrollo regional –el PINOA– cuyo fracaso determinó tal vez su alejamiento definitivo de la provincia.[34] En la economía de este artículo, vamos a detenernos especialmente en tres contribuciones de Canal Feijóo –*Nivel de historia y otras proposiciones* (1934), *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago del Estero* (1937) y *De la estructura mediterránea argentina* (1948)– que nos permiten apreciar mejor la articulación que estableció entre historia regional, cultura folclórica y sociología rural, núcleos fundamentales de su pensamiento.[35] Un texto más tardío, *Burla, credo y culpa en la creación anónima* (1951), nos servirá para profundizar ciertas cuestiones tocadas más velozmente en el *Ensayo* de 1937.

A diferencia de Canal, que a los 50 años se mudó definitivamente a Buenos Aires, Orestes di Lullo sólo abandonó su ciudad natal para cursar la carrera de medicina en la capital. Su trayectoria profesional, su carrera política poco brillante –fue concejal municipal en 1930, intendente designado por el gobierno de 1943 y frustrado candidato a gobernador por el peronismo en 1949– así como la totalidad de su obra, de sello netamente localista, estuvieron dedicadas a su provincia. Los textos que mayormente reclamarán nuestra atención aquí son

[32] Ana Teresa Martínez, "¿Un campo intelectual en Santiago?", en Martínez, Taboada y Auat, *Los hermanos…, op. cit.*, pp. 23-92, cita en p. 39.

[33] Sobre las biografías y las trayectorias de Canal y Di Lullo, cf. Beatriz Ocampo, *La Nación Interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los Hermanos Wagner. El discurso culturalista de estos intelectuales en la provincia de Santiago del Estero,* Buenos Aires, Antropofagia, 2005.

[34] El Primer Congreso de Planificación Integral del Noroeste Argentino (PINOA) se reunió en Santiago del Estero entre el 2 y el 7 de septiembre de 1946 y Bernardo Canal Feijóo fue, además de principal inspirador, su presidente. Universidades nacionales, entidades bancarias, cuatro gobiernos provinciales y ocho organismos nacionales participaron del evento, que se repitió en Salta un año después. La planificación, según la entendía Canal Feijóo, debía ser una iniciativa ante todo de la sociedad civil y contemplar el mejor aprovechamiento de los ríos compartidos por las provincias del norte. Justamente este último punto generó desacuerdos insolubles (en particular con la provincia de Salta) los que, sumados a la competencia de las iniciativas de planificación estatales, contribuyeron al definitivo fracaso del PINOA. Cf. Jorge Pantaleón, *Una nación a medida. Creencia económica y estadística en la Argentina (1918-1952)*, Buenos Aires, Al margen-IDES, 2009, pp. 169-209; María Mercedes Tenti, "La planificación regional en el Primer Congreso de Planificación Integral del Noroeste Argentino (PINOA)", *XI Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina*, Córdoba, 2001.

[35] Aunque fue publicado en 1948, los ensayos centrales de este libro fueron escritos entre 1938 y 1943.

El bosque sin leyenda (1937) y los dos volúmenes de *El folclore de Santiago del Estero* (1943 y 1944), que reúnen tanto los resultados de su trabajo de campo como sus reflexiones sobre la idiosincrasia de los campesinos santiagueños, a su juicio depositarios exclusivos de la cultura folk.[36]

Las raíces coloniales de la cultura regional

Según Alejandro Auat, "*El país de la selva* proveyó a los santiagueños de un texto identitario". No extraña entonces que las líneas de indagación etnográfica ya sugeridas fueran continuadas por Di Lullo y Canal Feijóo, aunque a partir de postulados diferentes. También diverso era el contexto histórico: ya no se trataba de buscar en el interior la "reserva espiritual" de la nación y en el folclore un tesoro incontaminado. Más bien, la predilección por la cultura popular como objeto partía de un común diagnóstico de fracaso económico y moral, resultado de decisiones políticas y económicas equivocadas de las clases dirigentes nacionales y provinciales.

Canal Feijóo y Di Lullo coincidían con Rojas en que el Zupay –centro de una mitología y un mundo arcaico y mágico– había emprendido el camino del exilio, la imaginación tramontaba con la pérdida del paisaje y la cultura folclórica declinaba sin remedio. Pero la comprobación de ellos era mucho más amarga todavía: ninguna Intigasta había florecido en el antiguo reino del Zupay y, por el contrario, Santiago del Estero se encontraba entre las provincias expulsoras netas de población. Aunque, en rigor, las migraciones no fueran ninguna novedad (desde la colonia conformaban un componente estructural de la economía local, aunque nuestros autores lo desconocieran), los dos escritores veían en la destrucción del paisaje nativo y en el tendido del ferrocarril –dos procesos en estrecha asociación que arrancaban a fines del siglo XIX– el principio del fin de un mundo más protegido y seguro.[37] Se trataba a sus ojos de dos catástrofes históricas que, como se profundizará más adelante, habían acentuado la insularidad santiagueña, devastando a la sociedad y a la cultura campesinas.[38]

[36] En *El folclore de Santiago del Estero* se incorporaron textos publicados en precedencia. El primer tomo reproduce *La alimentación popular* (aparecida en 1935) y *La medicina popular en Santiago del Estero* (1929). Cabe destacar que los santiagueños le agradecieron a Di Lullo su dedicación y esfuerzos. El Museo Histórico Provincial (que él fundó en las instalaciones de una antigua casa colonial) lleva su nombre y en el aniversario de su fallecimiento se conmemora el "Día de la Cultura". De nuestros tres autores, quizás sea Orestes Di Lullo el más recordado y querido por sus comprovincianos.

[37] Nuestros autores no fueron por cierto los únicos ni los primeros en hacer este diagnóstico. Como expone Jorge Pantaleón en la obra antes citada, ya estaba presente en la obra de Alejandro Bunge y en las iniciativas del promotor del primer encuentro de gobernadores del norte argentino de 1926, el jujeño Benjamín Villafañe. Para entonces, se entendía que el empobrecimiento podría conjurarse con la expansión del sistema ferroviario en beneficio de las provincias pobres. En textos contemporáneos y posteriores a los de nuestros autores de referencia, podemos en cambio encontrar la misma decepción frente al trazado que finalmente adoptó la red ferroviaria norteña. Es el caso de Juan Carlos Dávalos –que encuentra en el ferrocarril la ruina de las producciones locales– y de Juan Alfonso Carrizo quien, refiriéndose a Los Llanos de la Rioja, deplora que "el ferrocarril ha despoblado las casas y los bosques, porque los hijos de aquellos viejos criadores de hacienda han salido a rodar tierras, como dicen los cuentos hogareños". Juan Carlos Dávalos, *Los valles de Cachi y Molinos*, Buenos Aires, La Facultad, 1937, pp. 70-71, y Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de La Rioja*, Buenos Aires, 1942, t. I, p. 17.

[38] Una tercera catástrofe, que destaca sobre todo Canal Feijóo, consistía en el manejo no equitativo de los recursos hidrográficos. De hecho, como ha destacado Pantaleón, fue ésta una de las preocupaciones centrales del PINOA. Fue también una de las razones de su fracaso ya que no se lograron conciliar los intereses de las provincias de Salta –principal beneficiaria de las aguas del río Salado– y de Santiago del Estero.

Sin embargo, más allá de que el desastre forestal fuera relativamente reciente (o más bien, que fuera reciente su percepción como tal), tanto Canal como Di Lullo inscribieron el fracaso santiagueño en un análisis de largo plazo, ya fuera para rastrear sus antecedentes, ya para contraponerle al presente desolador un pasado idealizado. En este sentido, la historia colonial de la región constituía en sus lecturas, como antes en la de Rojas, un hito central. La escasa atención prestada por Di Lullo a las corrientes inmigratorias de los siglos XIX y XX (que se limita a alguno que otro comentario poco halagüeño acerca de los "turcos" sirio libaneses y en particular de sus prácticas como curanderos) y la perspectiva "asimilacionista" con que Canal prácticamente liquida la misma cuestión (para él los "turcos" se habían "criollizado" de inmediato en sus costumbres) circunscribían el momento formativo de la cultura santiagueña al choque cultural de la conquista y a la conformación de la sociedad mestiza en los siglos siguientes. Empero, las valoraciones que nuestros autores hacen de esa época son contrapuestas.

Para Di Lullo, la historia colonial de Santiago –en particular la etapa en la que la conquista y el gobierno del Tucumán eran regidos desde la "noble y leal ciudad"– constituía una verdadera edad de oro, a pesar de los perjuicios ocasionados por la pérdida de la sede catedralicia a manos de Córdoba y de la expulsión de los jesuitas en 1767. En cuanto al siglo XIX, continuidad de la colonia, había significado un prolongado letargo que, con la breve excepción del gobierno progresista de Absalón Rojas, terminaba concluyéndose en tragedia con la destrucción del bosque desde fines de la centuria.

¿Cuáles eran las bases del mentado hispanismo de Orestes Di Lullo? Sin duda, hay una añoranza de los viejos tiempos en los que Santiago del Estero se encontraba en el centro y no en las márgenes, era "madre de ciudades" y representaba "el gesto y la fe de un noble empecinamiento, tenaz y duradero, que hizo que se mantuviera intacta y digna a través de todas sus vicisitudes y mudanzas".[39] Por supuesto que también está presente el componente religioso, aunque se lo exalte menos de lo que cabría esperar en un católico hispanista de esos años. En rigor, es en el tipo de instituciones y de sociedad, en esa "amalgama" armoniosa, ordenada y jerárquica, donde Di Lullo encuentra el legado más valioso de la colonia. La siguiente pintura de una estancia colonial es elocuente al respecto:

> En torno de la sala patriarcal, el pueblo de los agregados semejaba la colmena ordenada y juiciosa. Era la estancia el centro de la sociedad y de la economía coloniales. A ella llegaron los restos dispersos de los malones aventados por la Conquista y se asentaron de trabajo prolífico y feliz. De ella salieron los pastores de los inmensos rebaños que poblaron los campos, los agricultores que roturaron la tierra, los primeros planteles de la artesanía y salieron también los milicianos de la libertad, los gauchos de las gestas civiles, los que después de defender a la patria contra la indiada la organizaron definitivamente.[40]

No obstante, en esta "amalgama" el elemento hispano no es valorado aisladamente. Dejando de lado a los grandes personajes de la conquista y del gobierno, los atributos asociados a los españoles suelen ser generalmente negativos: el ocio, el desprecio por el trabajo manual, la afición

[39] Orestes Di Lullo, *Cuatro siglos de historia*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1953, p. 14
[40] *El bosque sin leyenda. Ensayo económico social*, Santiago del Estero, Universidad Católica de Santiago del Estero, 1999 [1937], p. 62.

por el juego, serían algunos de estos legados no gratos de los que, además, no lograrían redimirse los criollos. Tampoco de lo indígena hay un rescate auténtico –parecería que su único mérito fue el de enseñarles a los españoles a "sembrar las llanuras santiagueñas"– y mucho menos del elemento mestizo, al que piensa como "indio con todos los vicios del español". Y sin embargo, estos sujetos tan imperfectos parecen capaces, bajo el amparo de la paternalista legislación indiana y al calor de una economía que en su simplicidad favorecía el desarrollo de núcleos autárquicos, de organizarse y arraigarse en las industriosas "colmenas" de las estancias en las que la explotación está ausente y el hombre vive en sociedad y conforme a su naturaleza.

De tal manera, en los tiempos de la colonia, prolongados durante buena parte del siglo XIX aunque con progresivo deterioro, se había logrado conjurar dos obstáculos "naturales". De un lado, el que provenía del ambiente mismo –juzgado avaro y estéril en algunos pasajes e increíblemente pródigo en otros– que invitaba a la dispersión de los hombres, especialmente en las tierras dedicadas a la ganadería extensiva. Del otro, una suerte de esencia indígena (al igual que para Rojas, también para Di Lullo el indio "es" naturaleza) que luego heredaría el "gaucho": la tendencia al vagabundaje, a errar sin rumbo aunque siempre retornando al punto de partida. La estancia colonial había tenido la virtud de "fijar" a estos hombres de vocación errante para convertirse en la matriz de una sociedad que, después de la revolución de independencia, daría "de sí lo mejor a la patria" para desangrarse lentamente hasta que los obrajes y el ferrocarril les dieran el golpe de gracia.

Es en esta perspectiva de larga duración que se comprende la valorización del "largo período colonial" de Di Lullo. Desde su mirada, el principal daño que el obraje había causado había sido la destrucción de un sistema de relaciones sociales construidas a despecho de los determinantes geográficos y de las idiosincrasias raciales. El campesino santiagueño vivía ahora en el desamparo y el folclore era su último recurso pues las luchas que "valían la pena" –el combate contra el indio en las fronteras, las guerras de independencia y en pos de la autonomía provincial– ya habían pasado de largo. En sus palabras:

> Ahora [el campesino santiagueño] lucha solamente contra las otras fuerzas, impotente para zafarse de ellas, la opresión de los gobiernos y de los hombres que lo explotan; contra la ignorancia que le confina en el reducto de su limitación, sin posibilidades de redención. Ahora lucha contra el hambre, contra el engaño y la superstición, contra la sequía y el vicio, contra toda la vida de afuera con toda su vida de adentro.[41]

Canal Feijóo habría quizás suscripto algunas de estas conclusiones pero llegaba a ellas por un camino alternativo. Por empezar, nuestro autor se proponía un "cambio de miraje", no exactamente hostil a Buenos Aires aunque sí propio de un hombre del interior decidido a no extraviar la "dimensión de tierra adentro".[42] Al igual que Di Lullo, Canal detectaba en los santiagueños

[41] Orestes Di Lullo, *La razón del folclore*, Santiago del Estero, 1983, p. 29. (Este libro, publicado póstumamente, reúne una serie de escritos dispersos del autor, redactados en diferentes épocas.)

[42] Al respecto, nos parece afortunado el señalamiento de Ana Teresa Martínez: "Canal insiste con frecuencia en el uso de un galicismo: miraje, un modo un tanto llamativo de hablar de perspectiva y de punto de vista, pero apuntando a la posición del sujeto que mira, así como a la amplitud de lo que es posible ver desde ese punto de vista, no sólo en términos de un campo visual sino de la experiencia que lo estructura, algo así como un esquema de percepción, la anticipación históricamente construida que orienta una práctica del espacio". El reto comenzaba por "cambiar de miraje, por imaginar la posibilidad de revertir un movimiento aguas arriba" que no se limitara a la recuperación del

una cierta impotencia, un íntimo sentimiento de inferioridad que nacía de su desgarrada historia colectiva y en particular de la "desposesión" que había significado la pérdida del paisaje. Pero en el relato histórico de Canal Feijóo no había edades de oro (como en Di Lullo), ni mestizajes armónicos, ya fueran éstos biológicos o culturales (como en Rojas).

En todo caso, siguiendo a Alejandro Auat y a Ana Teresa Martínez, si Canal adhirió a algún mito de origen para Santiago, éste fue el de la postulada civilización chaco santiagueña, cuya cultura material fuera exhumada en las excavaciones arqueológicas de los hermanos Emilio y Duncan Wagner.[43] Recordemos que estos aristócratas franceses, aunque hombres de una generación anterior a la de Canal, también pertenecían a *La Brasa* y que nuestro autor promovió activamente sus investigaciones en las décadas del '20 y del '30. No deja de sorprender que, incluso tan tarde como en 1951, Canal siguiera reivindicando uno de los aspectos más bizarros de las teorías de los Wagner, defenestrados desde hacía largo tiempo por la arqueología profesional. En efecto, en *Burla, credo y culpa en la creación anónima*, nuestro autor sostenía un paralelo entre el culto campesino tributado a la Telesita –y que relacionaba con las Telesíadas griegas– y la decoración de una urna funeraria santiagueña en la que los Wagner habían creído reconocer "el resplandor de la sonrisa de la vieja Hélade". "Evidentemente, Grecia ha rondado siempre en la conciencia de la región argentina", concluía Canal.[44]

De cualquier manera, lo cierto es que aquel pasado indígena más ligado a las civilizaciones clásicas que a los indios reales y concretos (y aun a los que habían recibido a los conquistadores) era demasiado remoto para integrarse a su narración personal de la historia. De hecho, más que el rescate de los aportes concretos de los hermanos Wagner, el legado aborigen asoma en los textos de Canal prioritariamente a través de otras expresiones artísticas y literarias. Aparece revivido en la bella textilería, en ciertos mitos y danzas, en el quichua –"el idioma del secreto desquite, de la solapada revancha", que dice "lo que no se puede decir en español"–. Lo indígena es para Canal la "mueca" escondida bajo la máscara, el impulso subterráneo "del fondo de la historia" capaz de irrumpir en un contexto donde, a diferencia de otras regiones latinoamericanas, la presencia indígena era estadísticamente insignificante.

Rescatado lo indígena en la historia –y en este punto Canal decía apartarse de Rojas, a quien le achacaba haber concebido al indio "únicamente para su estética"– vayamos al lugar del coloniaje en el relato que hace nuestro autor del pasado local. Lo primero a destacar es que esta etapa no integraba para Canal la historia propiamente santiagueña. En rigor, América Latina, su país y su provincia carecían prácticamente de historia, ya que toda ella podía "caber muy bien dentro de una especie de teoría geográfica". De este modo, los determinantes de la naturaleza y la "fatalidad" superaban a la voluntad humana en la conformación de las naciones latinoamericanas, presas de una "esclavitud espiritual del suelo, del terruño, del paisaje".[45]

De manera que en su lectura la historia de Santiago arrancaba recién en 1820 y "cabía en tres anécdotas": las dos primeras asociadas a dos caudillos arquetípicos –Juan Felipe Ibarra y

---

pasado. A. T. Martínez, "Estudio preliminar", en Bernardo Canal Feijóo, *Ensayos sobre cultura y territorio*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, en prensa. Las referencias a la "dimensión tierra adentro" se hallan en Bernardo Canal Feijóo, "Sobre la otra dimensión nacional", *Sur*, N° 263, 1960, pp. 7-15.

[43] Cf. El libro citado de Martínez, Taboada y Auat. También se ocupó de esta cuestión Beatriz Ocampo, *La Nación Interior…, op. cit.*

[44] Bernardo Canal Feijóo, *Burla, credo y culpa en la creación anónima*, Buenos Aires, Nova, 1951, p. 244.

[45] En este punto, no se apartaba Canal de los estereotipos de la ensayística de los años treinta, que enfatizaban el determinismo geográfico para explicar los "males latinoamericanos".

Antonino Taboada– y una tercera sin nombre ni rumbo claro, protagonizada por la irrupción del obraje forestal y de los ferrocarriles. La "anarquía" de 1820 había tenido por lo menos la virtud de "amojonar" el paisaje, inaugurando un territorio autónomo santiagueño con el cual el "pueblo" se identificaba: tal era el significado del prolongado gobierno de Ibarra, símbolo de "la autonomía vasta y áspera que nace del corazón del pueblo" y una suerte de personificación del paisaje.[46] Esta concepción, si bien apartaba a Canal de los habituales juicios historiográficos condenatorios del caudillo, suponía una mirada profundamente esencialista de la historia, semejante a la que tan sagazmente había criticado en su artículo de *Sur* de 1937 (o sea, tres años después de la publicación de *Nivel de historia*) a propósito de la *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada. La "anécdota Ibarra" concluía al avizorarse en el horizonte la organización nacional, signo de que "el objeto histórico de su existencia estaba cumplido y agotado" y la que le sucedía duraba mucho menos, aunque las razones profundas del ocaso de los Taboada fueran en definitiva equiparables a la desaparición de Ibarra (toda vez que "el papel que a ellos les incumbe deja de tener sentido"). Ese papel consistía en la encarnación de un "espíritu de la nacionalidad", apenas bosquejado durante la primera anécdota.

Pero volvamos a la colonia, la que aún no era "anécdota" e integraba a Santiago en un horizonte latinoamericano. Por cierto, en la mirada de Canal, esos años estaban lejos de ser el reino de la justicia de la sociedad tradicional. Así lo planteaba en *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* (1937), una obra teatral basada en un expediente criminal del siglo XVIII que narraba las desventuras de un criollo desposeído de sus tierras y perseguido como un criminal por resistirse a la arbitrariedad de sus señores hispanos.[47] Tampoco en el plano artístico esa etapa dejaba un balance positivo. A sus ojos, el resultado de la conjunción entre la tradición indígena y la hispana era decepcionante ya que, en la hibridación, lo indígena tendía a replegarse, empobreciendo la producción mestiza. De modo que la interacción entre los componentes originarios no contribuía a formar una síntesis más rica sino a instaurar "una relación de servidumbre contingente impuesta por uno a otro".[48] Por ese motivo, y retornando ahora al folclore santiagueño, Canal creía ver en las producciones populares el predominio neto de una sola tradición: en la textil era la indígena, en la danza –generalmente– lo hispano, mientras que sólo en la música registraba una mayor capacidad de síntesis. La literatura era un caso particular ya que "el espíritu nativo se ha ingeniado para asegurar una decorosa coexistencia de ambas lenguas" como también ocurría en los cultos supersticiosos, en los cuales lo indígena estaba presente sin que los mismos devotos lo supieran.

En resumen: las cuatro líneas de indagación trazadas por Ricardo Rojas regresaban en los textos de Di Lullo y de Canal. La conformación de la sociedad colonial, los mestizajes, el paisaje como disparador de la sensibilidad y la imaginación popular y la destrucción de la selva continúan como núcleos importantes en las lecturas de la historia santiagueña. Y también, como se verá a continuación, de su presente desolador.

[46] Ibarra habría sido quien "sintió más agudamente que nadie este drama del colapso político del alma santiagueña y se vio lanzado a la obra ciclópea de hombrear el gran desmoronamiento y de rehacer una voluntad y una forma de santiagueñidad autárquicas" en oposición a Tucumán. Bernardo Canal Feijóo, *Nivel de historia y otras proposiciones*, Santiago del Estero, Ñan, 1934, p. 46.

[47] Bernardo Canal Feijóo, *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, Buenos Aires, 1937. Silverio aparece anticipando a los criollos que se rebelan, solidarizados con los indios salvajes que le ofrecen refugio, contra el poderío español.

[48] Bernardo Canal Feijóo, *Ensayo sobre la producción popular artística en Santiago del Estero*, Buenos Aires, 1937, p. 38.

Sociedad campesina e imaginación folclórica

¿Cuáles fueron los materiales folclóricos privilegiados por nuestros escritores para su recolección y análisis? Es difícil determinarlo en relación a Di Lullo, ya que nada escapa a su interés: hábitos alimentarios, prácticas terapéuticas, cantares, mitos, leyendas, fiestas, "casos" de brujería y cantares campesinos, son todos temas que ocupan su espacio en su monumental obra *El folclore en Santiago del Estero*. Indudablemente, el médico santiagueño recorrió infatigable los polvorientos caminos rurales de su provincia para realizar entrevistas, observar y escuchar a sus informantes (que son siempre identificados) en una incesante tarea de recopilación no exenta de nostalgia. Por el contrario, Canal Feijóo emprendió una selección mucho más ajustada de sus fuentes que, en su obra de 1951, lo animaría a sustentar una ambiciosa teoría antropológico-psicoanalítica sobre las manifestaciones de la burla, el credo y la culpa en la cultura popular.

En rigor, y de acuerdo a los cánones de la época, Orestes Di Lullo era entre los tres escritores quien se ajustaba más estrictamente a la figura del folclorista ya que sólo él priorizó la tarea de recolección de tradiciones populares, luego clasificadas y sistematizadas. Alfonso Carrizo, que se autoadjudicaba haber iniciado "la observación directa" de los fenómenos folclóricos, lo consagró profesionalmente al referirse a *El folclore de Santiago del Estero* como una obra escrita "con probidad científica y exenta de toda pretensión literaria" (aludiendo quizás en tono crítico al Rojas de *El país de la selva*, precursor pero no folclorista).[49]

¿Coincidía Di Lullo con Rojas cuando se proponía salvar en sus cuidadosas transcripciones los fragmentos de un mundo que daba casi por perdido? De manera inocultable, el interés del médico santiagueño involucraba una mirada hacia atrás, la añoranza de un pasado mejor. ¿Qué era acaso el folclore sino lo que quedaba de auténtico después del despojo, del drama social que el obraje forestal y el desarraigo habían desatado? Para el paria, que todo lo había perdido, conservar su cultura era preservar al menos un retazo de ese parco patrimonio ancestral acumulado a lo largo de los siglos.

Un comentario puntual merece en este sentido la omnipresencia de las "supersticiones", sobre las que Di Lullo ofrecía una doble interpretación. Por un lado –y esto está presente en Rojas y, como veremos en breve, también en Canal Feijóo– se concebía la "superstición" como una estructura mental arraigada en un atavismo indígena plagado de "prácticas de sentido religioso o mágico". Las prácticas supersticiosas perduraban de manera evidente en la medicina folclórica pero también en ciertos cultos populares, mitad religiosos, mitad profanos, como el tributado a la Telesita o al Carballito, una suerte de santos campesinos. En palabras de Di Lullo:

> Han pasado los años y la superstición pervive. El rastro del indio permanece auténtico. La misma calidad de su alma, la misma angustia, la misma ignorancia.[50]

Esta idea de sentido común descansaba en un supuesto ya comentado que asociaba lo indígena a la naturaleza, lo primero a merced de la segunda (de allí la angustia y el terror atávico que

[49] Juan Alfonso Carrizo, *Historia del folklore argentino*, Buenos Aires, Ministerio de Educación, Instituto Nacional de la Tradición, 1953, p. 141.
[50] Orestes di Lullo, *El folclore en Santiago del Estero. Medicina y alimentación*, Santiago del Estero, 1944, p. 27.

"hacen a la calidad de su alma"). Aun reconociendo a las sociedades indígenas "una gran sabiduría empírica" y un conocimiento minucioso de la herbolaria local, la mayor parte de las prácticas médicas tradicionales merecían para Di Lullo el calificativo de supersticiosas, dada la intervención de la magia y la credulidad que las acompañaba.

Pero por otro lado, la superstición era también un producto histórico, un resabio indeseable del pasado cuya perpetuación favorecían los recientes cataclismos. En sus palabras, "las supersticiones son el signo inequívoco del atraso en que [el criollo] todavía vive y del enorme obstáculo que hay que vencer".[51] Donde lo exigía la necesidad, que seguía extendiéndose por las campañas de manera alarmante, allí anidaban las supersticiones, engordando los bolsillos de brujos y curanderas. Desamparado por el Estado, explotado por sus patrones, aislado y nómade, inerme en su geografía devastada, el paisano santiagueño era supersticioso porque no le habían dejado otra opción. No disponía sino de amuletos mágicos para afrontar los peligros que lo acechaban ni podía darse el lujo de desconfiar de la curandera en ausencia de profesionales titulados... La superstición era, en definitiva, un consuelo análogo al del alcohol, el yugo al que lo encadenaba la proveeduría del obraje.

Esta asociación entre superstición, ignorancia y pobreza está en cambio ausente en los escritos de Canal Feijóo. En parte, ello puede atribuirse a su preferencia por el patrimonio mítico y las "fiestas supersticiosas" antes que por las prácticas de brujería o curanderismo. Pero además, aunque también Canal le dedicara algunas de sus mejores páginas a la descripción del "drama sociológico" de la provincia, la mirada era otra porque otro era también el sentido de su vocación de folclorista. Para nuestro autor, la cultura popular no constituía un objeto de interés en sí mismo, ni siquiera valía la pena preocuparse por si se encontraba o no en riesgo de extinción. La propuesta explícita de Canal era "pasar de la cosa al hombre", reconocer al "pueblo", situado en tiempo y espacio, en la creación anónima. De esta forma, aunque frecuentemente omite las citas, Canal tomaba distancia de los folcloristas entonces consagrados (¿Carrizo, Jacovella, Imbelloni? ¿Tal vez Di Lullo mismo?) que habían preferido las expresiones líricas, la cara "presentable" de la producción popular, la "máscara española" que ocultaba la "mueca indígena".

Por otra parte, la mirada personal de Canal Feijóo sobre el valor del fenómeno folclórico lo alejaba también de las metodologías corrientes. Por eso, en algunos casos, no desdeñó recurrir a versiones de mitos y leyendas recogidas por terceros, sobre todo por Ricardo Rojas en *El país de la selva* mientras que en otros intervino como "observador participante", tal su papel en la documentación que produjo sobre las fiestas religiosas, que acompañó con sus propias ilustraciones. Por fin, cuando hizo una recolección personal de mitos y leyendas prefirió como informantes a sujetos alfabetizados, no siempre campesinos y de mediana edad (cuestionando el "venerando gerontismo" de sus colegas). Las leyendas, los cultos asociados a algunas de ellas y las "fiestas supersticiosas", interpretadas a la luz de referencias modernas del campo de la antropología y el psicoanálisis (Levy Bruhl, Freud, Jung, Van Gennep, entre otros), son el núcleo de la evidencia que recoge Canal: quizás por eso, el "sujeto pueblo", el objeto de sus desvelos, aparece en estos textos exclusivamente en su fase creadora, aislado de sus concretas condiciones de existencia, que con tanta maestría describiera en *La estructura mediterránea* y en otras contribuciones. En consecuencia, la suya termina siendo una historia "deshistorizada",

[51] Orestes di Lullo, *El folclore...*, *op. cit.*, p. 292.

hecha de memorias remotas e improbables conexiones pluriseculares. En la leyenda supersticiosa, nos dice, vive la cultura indígena, su "magicismo", el fetichismo de su "religión elemental". También en la fiesta criolla, "eterna y semejante a sí misma", donde los rituales agrarios de un tiempo perdido se repiten mecánicamente, subordinados al control de la Iglesia católica. Las leyendas proyectan "de un modo directo sobre los problemas de la culpa" y esta línea preside el análisis de los relatos que remiten, sobre todo, a la violación del tabú del incesto.

En este proyecto tan ambicioso, Canal Feijóo contradecía su punto de partida. Aunque él mismo había sostenido que "el pueblo es una porción de humanidad localizada geográfica e históricamente", al situar los mitos y las fiestas religiosas locales en el panorama americano y universal y filiarlos en un tiempo indígena remotísimo, la imaginación de ese sujeto folclórico perdía su anclaje concreto. Las creencias campesinas terminan así por quedar reducidas a los fragmentos desfigurados de lo que alguna vez, en el "fondo de la historia", había supuestamente integrado una cosmogonía coherente.

Impotencia, coraje y salamancas

> "La difundida salamanca es el símbolo de la esperanza diabólica de la desesperanza"
>
> Orestes Di Lullo, 1938

Di Lullo y Canal Feijóo, lo hemos dicho ya, bosquejaron sus sociologías rurales considerando como parteaguas la acelerada destrucción del paisaje del siglo XX. Los dos, además, se ocuparon del folclore, de la "creación espiritual" de aquellos campesinos despojados. ¿Tendieron acaso algún puente entre aquellas dos dimensiones de la vida campesina? Aunque las asociaciones resultan más explícitas en Di Lullo que en Canal, intentaremos atar algunos cabos valiéndonos de uno de los estereotipos centrales de la mitología santiagueña (aunque no privativa de Santiago): el de la salamanca.

Para abrirnos camino, es preciso revisar antes en qué consistía aquel mundo perdido, qué tipo de sociedad campesina nuestros autores consideraban que obrajes y ferrocarriles habían sepultado. En honor a la verdad, Canal Feijóo nos deja con las ganas en este punto, limitándose a afirmar que sus bases económicas eran pastoriles y agrícolas y, más vagamente, que habría existido un acceso relativamente fluido a la tierra (no se especifica si bajo un régimen de propiedad privada o simplemente por su abundancia relativa y el desinterés de otros agentes en ella). Las mejores condiciones ambientales de antaño, así como una población menos volátil, habrían hecho el resto.[52]

Sin duda, un pasado mejor, aunque no necesariamente se tradujera en holgura material. En definitiva, aunque no los suponía imposibles de remontar, nuestro autor sabía bien de los determinantes geográficos –en particular la falta de agua– que pesaban sobre las áridas tierras santiagueñas. Quizás Canal imaginaba un campesinado preobrajero que vivía al límite de la subsistencia pero que aún era dueño de algo y que, si migraba hacia otras provincias, no alteraba todavía el equilibrio demográfico de la propia.

[52] Bernardo Canal Feijóo, *De la estructura mediterránea argentina*, Buenos Aires, 1948, p. 31.

En cuanto a Orestes Di Lullo, ya sabemos que colocaba la edad de oro en la época colonial, modelo de organización social, orden y justicia. Esas estructuras jerárquicas, sin embargo, habían ido desmoronándose progresivamente en el siglo XIX, sobre todo durante la organización nacional, con sus levas masivas, sus montoneras y caudillismos. Las convulsiones políticas, empero, no habían alejado demasiado al paisano de sus antiguas costumbres: "aquel agregado transformado en gaucho" era todavía capaz de "refrenar sus impulsos" y retornar "al cauce de su vocación antigua".

Si los frutos de la agricultura y la ganadería podían obtenerse sin trabajo en aquella tierra prometida (a pesar de la relación de dependencia implícita en el vínculo que unía al agregado con el propietario de la tierra y que Di Lullo minimiza) ¡qué decir de la miel, la cera y la algarroba, que carecían de dueños y estaban disponibles para cualquiera que tuviera el coraje de internarse en el monte! Para nuestro escritor, "a fines del siglo pasado, [el recurso a la recolección] era un seguro medio de subsistencia para una gran masa de población que vivía feliz de los productos de la selva como de un maná del cielo".[53] En fin, las citas podrían multiplicarse y su sentido es muy claro: si las jerarquías sociales se habían relajado a lo largo del siglo XIX, la naturaleza intocada y opulenta había compensado en algo la progresiva anomia de la atormentada historia política posterior.

Hasta aquí el mundo de antes, mejor en términos relativos para Canal, idealizado en la mirada de Di Lullo. Los dos coincidían en que ese mundo estallaba en mil pedazos con la irrupción del obraje y del ferrocarril: para los santiagueños, estas novedades eran paradigmáticas de la modernización trunca y extraviada de la provincia. Los obrajes no eran verdaderas industrias (Canal), los ferrocarriles no servían a los intereses locales de comunicación, y uno y otro enriquecían a los de afuera (a los "extranjeros premiosos y ceñudos" de Canal Feijóo; a los evanescentes contratistas, proveedores y obrajeros de Di Lullo; a las economías de las provincias del Litoral para los dos). Pero sobre todo, dislocaban el orden anterior apuntando a la sociedad campesina directamente al corazón: la familia.

En las dos interpretaciones, el campesino partía persiguiendo un espejismo, el "gran jornal". Los oropeles del obraje eran el señuelo (o la "nueva tentación del mundo", en palabras de Canal) y, aunque ninguno de los dos autores lo sugiere, ¿cómo no relacionar el engaño del obrajero, la mentira de la riqueza fácil y de los elevados salarios con los falsos halagos del Zupay? Al igual que el salamanquero, el hachero no conseguiría a la postre hacer absolutamente nada con el dinero obtenido por esclavizar su alma, habría de retornar a los suyos, fatalmente, con las manos vacías…

La sociedad campesina, afirman nuestros escritores, se resiente en su conjunto con el éxodo masivo. Para Orestes Di Lullo, la dispersión geográfica, el ataque a la vida en sociedad que supone la dinámica del obraje, constituye la hipoteca más gravosa que recae sobre los hombres y las mujeres del campo. La sociedad se fragmenta porque los pobladores, perdida su vocación agraria, dejan de estar adheridos a la tierra que el desmonte ha envenenado y esterilizado. Y también en este punto el santiagueño reniega de su pasado, a pesar de que el folclore le provee un último antídoto: su espíritu gregario todavía no extinto por completo. Las instancias de socialización, empero, son ahora episódicas y efímeras, se reducen a la "minga" cam-

[53] Orestes Di Lullo, *La alimentación popular de Santiago del Estero*, Santiago del Estero, El Liberal, 1935, p. 72.

pesina, a las fiestas religiosas y sobre todo a los bailes que, en este escuálido contexto, convierten a la danza en "todo un programa social".[54]

En cambio, el acento en Canal Feijóo está puesto en otro lado, quizás porque no concebía el mundo perdido como el reino de la abundancia y de la vida fácil. Conocida la "nueva tentación del mundo", "no podría esperarse que el campesino se determinara a retomar las cosas antes del principio". Por desgracia, en el ínterin éste ha perdido su cultura del trabajo, del "trabajo rítmico y profundo de la tierra y la ganadería" que, incluso, lo lleva a preferir el desempleo y la espera de un puesto de baja calificación en las grandes ciudades.

Pero la tragedia, como dijimos ya, llega a las profundidades, afectando también la estructura familiar, la malla de contención, el fundamento de la red reciprocitaria campesina. Y es en este punto que Canal Feijóo realiza su análisis más lúcido, útil para pensar la anatomía de cualquier sociedad rural de emigración, ese mundo de familias incompletas, reducidas a una "sociedad de hecho económica" en la que terminan por confundirse los roles de género. Al partir los hombres, decía Canal, la familia rural terminaba por articularse en torno de un eje femenino. Pero esa feminización no respondía "a ninguna supervivencia etnográfica" (como en las sociedades matriarcales) sino a coyunturales imperativos económicos: "el varón debe salir a trabajar; la mujer debe quedarse a guardar el rebaño, ordeñar, fabricar quesos, tejer, lavar los trapos".[55]

Era demasiado poco para mantener junto al grupo, demasiado laxas las relaciones conyugales y filiales, demasiado vulnerable el hogar de los pobres frente a las contingencias de cualquier tipo. Como resultado, el vínculo conyugal se disuelve fácilmente, como es esperable cuando los hombres y las mujeres estaban desapegados de la tierra. En estas campañas desoladas, los habitantes apenas si son huéspedes o aves de paso (de aquí que las viviendas fueran los precarios ranchos ¿para qué más?). Sólo permanecían establemente los "poderes sociales" que los oprimían: el comerciante, el bolichero, el puntero electoral…

Orestes di Lullo también advirtió el trastocamiento de los roles sexuales tradicionales pero no lo atribuyó exclusivamente al éxodo. De hecho, rescató la explicación descartada por Canal y que aludía a una posible supervivencia etnográfica del matriarcado:

> Corresponde a la mujer la perduración de lo indio en nuestras poblaciones actuales [...]. vigía y puntal de una raza para que no muera aquello que debe vivir. En el régimen del matriarcado está todo el poder de la organización social primitiva.[56]

Pero, por otra parte, Di Lullo llevaba más allá la hipótesis de Canal acerca de un intercambio de roles impuesto por las circunstancias materiales introducidas por el obraje y el éxodo. Éste, además, se inscribía en un cambio mucho más dramático y de mayor alcance, la pérdida de la hombría, cualidad medular de aquel mundo perdido de impronta colonial.

En efecto, el "paria" de Di Lullo era, al igual que el "despaisado" de Canal, un ser que había dejado jirones de sí mismo (como quien pacta con el Demonio) como precio por su error. El obraje, además de su entorno, le había cambiado el alma, había agotado sus fuerzas y des-

[54] La minga es una forma de trabajo solidario campesino vigente aún en el siglo XX en las áreas rurales de Santiago del Estero. Por este sistema, el beneficiario del trabajo retribuye a los colaboradores o "convidados" con comida y bebida con los que se festeja la realización de la actividad.
[55] Bernardo Canal Feijóo, *De la estructura…*, *op. cit.*, p. 25.
[56] Orestes Di Dullo, *La razón…*, *op. cit.*, p. 61.

truido sus esperanzas. Entregado a la bebida y al juego, el hombre había forzado a su compañera a asumir los atributos masculinos, incluido el "ejercer la potestad" en la familia. La mayor abundancia de médicas que de curanderos era para Di Lullo una prueba de ello y se vinculaba a las diferentes aptitudes de los sexos:

> La mujer es más sagaz, más perspicaz que el hombre. Es también más materialista. ¿No es acaso ella la que sabe de las tribulaciones cuando en el rancho falta lo indispensable para el nutrimento de su prole? El marido está en el boliche o en el rancho vecino o en el propio y no sabe más que tocar la guitarra mientras ella hace el trabajo. Ignora la verdad.[57]

He aquí, entonces, al "despaisado" y al "paria", los nombres para designar al derrotado, al que se dejó tentar para volver sin nada, al que colaboró, empuñando el hacha, a entregar por monedas su paisaje (morada de su imaginación, su casa, su familia, su virilidad misma...). Pero este paisano, que es la gran víctima de todo el proceso, es también el hacedor de su destino y por eso siente el fracaso en carne propia. Nuestros escritores, alejándose así de visiones exclusivamente victimistas, utilizaron ambos el término "impotencia" para referirse a tal sentimiento de inferioridad, que casi deviene un atributo identitario del santiagueño.

En parte como resultado de su historia, en parte como una herencia del legado indígena, resulta ser que nuestro campesino ha ido perdiendo las agallas. Orestes Di Lullo resaltaba que ya los mestizos coloniales precisaban del alcohol para ganarle al miedo (los antiguos rituales guerreros de los indios ya no eran suficientes) y que los pobladores actuales tenían que ser muy agraviados "para tener el coraje de responder a la agresión". Como contrapartida, "el complejo de inferioridad, tan acentuado en el hombre, es desconocido en la mujer", a la que "muy pocos le ganan en osadía y audacia". (Canal Feijóo tampoco se apartaba demasiado de esta lectura al describir el "alma desterrada" con "proclividad a todo diminutivo", al hombre "burlado por la historia" que "ya no pisa patria" y por lo tanto queda a merced de "cualquier novedad, cualquier promesa, cualquier moda" para convertirse en mero "número electoral". El resultado era el vivir "de ese modo, eternamente, en plena atmósfera de fracaso").

Los santiagueños, entonces, habían perdido el coraje, una cualidad valorada de modo ambivalente, con admiración y recelo a la vez. El coraje, además, era la cualidad imprescindible para ingresar a la *salamanca*, el antro infernal en el que se aprendían las más diversas artes y habilidades. Explicando el significado de la leyenda, Canal Feijóo advirtió una serie de cambios que juzgaba recientes:

> Acaso entre las antiguas leyendas, la de la Salamanca sea la que consigue conservarse con un conato estructural interno más vasto y preciso. Representaba al hombre que vende su alma al diablo para ganarse una ciencia mágica. El pueblo actual ha olvidado el requisito de la venta del alma y lo ha sustituido por el de una curiosidad valerosa ante el misterio. El fin es siempre conquistar el poder mágico, el rescate de la impotencia humana por la ciencia.[58]

El coraje, degradado a simple "curiosidad valerosa ante el misterio", era en su opinión el nú-

[57] Orestes Di Lullo, *El folclore…*, t. II, p. 32
[58] Bernardo Canal Feijóo, *Ensayo…*, *op. cit.*, p. 49.

cleo actual de la leyenda, y había en cierta medida desplazado el pacto diabólico.[59] Sin embargo, Canal no asoció este énfasis a sus apreciaciones sobre la impotencia y el sentimiento de fracaso del santiagueño.

Di Lullo, por el contrario, nos legó sobre la ambigüedad de la valoración del coraje en una sociedad "despotenciada" una de sus páginas más bellas. Se trata de un relato en el que se describe la manera particular en la que los paisanos santiagueños doman a los caballos. El procedimiento, nos dice Di Lullo, requiere de una actitud "mansa, benévola pero sostenida y constante", ya que la doma es "todo un arte sutil", cimentado en "la lógica del refrán más vale maña que fuerza". En suma, para el santiagueño, la doma es producto de la paciencia, algo así como el equivalente masculino del paciente arte de las teleras. El domador santiagueño cultiva el bajo perfil y no habrá de jactarse por los buenos resultados de su trabajo. Quien, por el contrario, haga de su maestría un espectáculo, será de inmediato objeto de suspicacias por parte de sus vecinos:

> El presuntuoso, el que salta a horcajadas en brazos del impulso violento, el que busca que le vean, ése no es el santiagueño cabal. No puede serlo, porque no está en su ser la expresión enfática, la exteriorización pública de la baquía, por que no hace con esfuerzo lo que puede hacer mañosamente, a menos que haya abdicado en la salamanca de ese fondo de tradición religiosa, que arranca al antiguo clan indígena de la magia de una religión estática o de la que sellaron los misioneros en su alma con el cuño de la cruz, mansa y sostenidamente [...] Por eso, el domador santiagueño que doma domando, es decir que lo hace sin la delicadeza, sin la paciencia, sin el arte que son clásicos en él, el que no sabe presentar su caballo en la forma y medida de su espíritu, ése no es el santiagueño auténtico sino un discípulo del Zupay, uno que ha bebido la ciencia y el arte en la cueva de la salamanca, para lo cual ha debido antes adjurar de su fe cristiano y desposeerse de su tradición que es desposeerse de su alma, de su sentir, de su ser, de su proceder.[60]

No casualmente, montar un chivo es una de las pruebas que el "corajudo" debe afrontar para que se le abra el acceso a la salamanca. Y el arte de la doma es uno de los que más se anhela aprender en ese espacio infernal, por su dificultad y, por ende, por la admiración que despierta el dominio de esa habilidad. Así pues, ese "domador que doma domando", el que exhibe públicamente su coraje para provocar la admiración y la envidia de los otros, el que toma el "atajo" de la salamanca, traiciona la "forma y la medida" del espíritu santiagueño, traiciona una esencia y una historia. Al cabo, la hombría del "domador que doma domando" es tan ilusoria como la moneda falsa del obraje forestal. No es más que "la esperanza diabólica de la desesperanza". □

[59] Un diagnóstico similar han realizado Hebe Vessuri, que hizo trabajos de campo en la década de 1970, y José Luis Grosso, investigador en la región en los años '90. Cf. Hebe Vessuri, "Brujas y estudiantes de magia en una comunidad rural", *Revista Latinoamericana de Sociología*, 70:3, Buenos Aires, 1970, pp. 443-458, y José Luis Grosso, *Indios muertos, Negros invisibles. Hegemonía, identidad y añoranza*, Córdoba, Brujas, 2008.

[60] Orestes Di Lullo, "Biografía esquemática del pueblo santiagueño a través de su folklore", en *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, vigésimosexto ciclo, 1940, t. XXVI, Buenos Aires, 1941, pp. 306-320 (cita en p. 312).