

Tensión entre cultura letrada y cultura popular en *Cañas y trapiches* de Alberto García Hamilton¹

ANA MARÍA RISCO
UNT-CONICET, Argentina

*El hombre sentado, espera mirando la última
montaña que tiene su misma soledad*

Manuel Castilla

Entre los proyectos literarios emprendidos por periodistas-letrados de la provincia de Tucumán en los albores del primer Centenario de la Revolución de Mayo, se perfilan aquellos que se encuentran a medio camino entre la representación teatral popular y la búsqueda de trascendencia por medio de la escritura y la difusión periodística. En este sentido, dichas obras han sido consideradas “menores” por la crítica de la época.² La elección del folleto como medio de materialización gráfica del guión teatral aproxima este tipo de obras a una instancia sociológica previa a la semiótica de su representación. Los elementos letrados y populares involucrados en dicha materialización son, por un lado, el folleto en tanto impreso publicado por un diario prestigioso de marcado perfil ilustrado; y, por otro lado, la representación

¹ Una primera aproximación de este trabajo fue presentada en el “XVIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino” (GETEA), en homenaje a los sesenta años del estreno de *El Puente* (1949-2009) de Carlos Gorostiza, evento realizado en Buenos Aires, Argentina, entre el 4 y el 8 de agosto de 2009.

² El adjetivo calificativo “menores” (no inferiores) en relación a un género literario en este contexto alude a aquellas obras modernas de estructura más flexible con respecto a géneros de formalización más compleja con tradición histórica en la alta cultura como la tragedia.

teatral propiamente dicha a cargo de un grupo escénico de reconocimiento popular. Dichos elementos ponen en evidencia la existencia de una tensión previa, presente en el primer momento enunciativo de la obra y cristalizada en la articulación conflictiva de la trasposición literaria al folleto editado en los talleres de la imprenta de un diario local con alcance interprovincial inmediato.³ *Cañas y trapiches* (1909), de Alberto García Hamilton, resulta un caso ejemplar en este sentido. Sin embargo, dicha tensión entre lo culto y lo popular, no sólo se encuentra presente en la materialidad y representatividad de la obra mencionada, sino que se estructura discursivamente en el contenido, en la caracterización de los personajes y en las temáticas y problemáticas del presente de enunciación aludidas en la misma diégesis.

Como primera obra teatral de “autor local” que tematiza una problemática social de la región, *Cañas y trapiches* se ubica, según Juan Antonio Tríbulo, dentro del esquema histórico del teatro argentino elaborado por Osvaldo Pellettieri, en el “Subsistema de la emancipación cultural (1884-1930), concretamente, dentro del Microsistema premoderno”, en el “Microsistema del romanticismo tardío que combina elementos [...] del melodrama social y del nativismo” (Tríbulo, 2003).

La vinculación de la obra de Alberto García Hamilton con la de Florencio Sánchez, según este autor, se presenta no sólo en la intertextualidad del plano formal y diegético, sino también en las coincidencias biográficas de ambos autores (uruguayos) y en las relaciones sociales implicadas entre los miembros de la compañía que representó sus funciones — Tesada, Estévez y Arellano — (Tríbulo, 2003).

Si nos detenemos en el contenido intra-diegético y sus relaciones extra-diegéticas, encontramos como elemento articulador de

³ La expresión “con alcance interprovincial inmediato” delimita una zona geográfico-cultural concreta de recepción e influencia del diario *El Orden* de Tucumán. El empleo de esta expresión tiene como fin evitar el término “regional” que actualmente resulta ambiguo y más abarcador (remite frecuentemente a la región latinoamericana o sudamericana, por ejemplo).

la dramaticidad — para el cual la referencialidad inmediata es fuertemente significativa — la tensión entre cultura letrada y cultura popular que mencionamos más arriba. Esta tensión se manifiesta a través de diversos aspectos, que en una primera instancia aparecen como datos irrelevantes o meramente decorativos.

Entre los elementos de la cultura letrada nos interesa destacar, en primer lugar, la formación ilustrada de los personajes jóvenes: Ercilia, Luis y Paco; en segundo lugar, el empleo de elementos decorativos que invocan y remiten a un marco histórico y a una ideología política concreta, como la presencia de Leandro Alem a través de un cuadro en la casa de Don Salustio, imagen que se actualiza discursivamente en la alusión a dicho personaje político — no al cuadro — en un parlamento de Paco; y en tercer lugar, la presencia de diversas referencias teatrales, literarias y políticas en los diálogos de los personajes, construidas como guiños de humor destinados al público de la época. Se podrían asociar estas últimas referencias mencionadas con preferencias personales del dramaturgo que lo vinculan con un sector de la elite letrada provincial (cf. Risco, 2009; Páez de la Torre, 1992; García-Hamilton, E.).

Con respecto a la formación ilustrada de los personajes jóvenes de este drama, llama particularmente la atención la importancia y la crítica a la educación de las mujeres. Por un lado, la formación ilustrada de la mujer junto con la posición económica familiar se presenta como un peldaño de ascenso social y signo de distinción. Ercilia es una joven privilegiada, tal como se expresa en la escena II del primer acto:

ERCILIA: [...] Yo, su única hija, no tengo millones que derrochar a manos llenas; pero gozo de una posición que haría feliz a muchas de mis amigas.

DON SALUSTIO: —Quién sabe! Quién sabe!

ERCILIA: — He completado mi educación en la ciudad. Las Hermanas decían que era yo una de sus mejores discípulas. Con eso y con la posición de Ud. mi porvenir está asegurado. [...]

(García Hamilton, 2011: 7).

La postura crítica se manifiesta cuando comienza a gestarse el camino hacia el desenlace de la tragedia final, a partir de la primera escena del acto segundo. Consciente de su formación y posición privilegiada, Ercilia, en un gesto de conmiseración hacia las criadas, justifica la pereza que tanto molesta a su madre, Doña Deidamia, con una cuestión de ausencia de educación formal. La joven se constituye en la representante del éxito educativo en tanto formador del carácter y de los buenos modales femeninos que no necesita plantearse la salida laboral para progresar: “La verdad — dice Ercilia — es que no son tan malas, para la educación que han recibido. Si no saben lo que son los buenos ejemplos! Si nadie se preocupa de dárselos! Lo raro es que no sean peores” (García Hamilton, 2011: 361).

En este pasaje, Ercilia todavía cree en su formación ilustrada como privilegiada, aunque duda de su utilidad como experiencia en la última escena del acto primero, cuando Luis le ruega su entrega amorosa. Reconoce en ese momento que su experiencia se basa solamente en la lectura literaria.

El pasaje de crítica a la educación de la mujer más contundente se presenta en la escena VI del segundo acto, en el diálogo entre Luis y Ercilia, luego de que el padre del primero le ha comunicado la mala noticia de la venta de la finca a Don Salustio. La angustia de Ercilia se manifiesta como miedo por defraudar a sus padres y critica la ingenua formación recibida en el hogar a través de los cuentos de hadas y princesas. Como puede observarse, está presente en esta crítica el modernismo literario y su postura irónica, desacralizadora y burlona de las historias de castillos encantados y cuentos de hadas con que se educaba a las mujeres entre fines del siglo XIX y principios del XX:

ERCILIA: — Mi pobre madre, que ya extrañaba tu conducta, sintió que se ensanchaba su corazón... mi pobre madre, esa abnegada mujer que ha pasado su vida entera consagrada a los cariños del hogar... ella que ha vivido mirándose en las niñas de mis ojos... ella, la buena, la santa, que en mi niñez, todavía no muy distante, se pasaba las horas contándome cuentos de hadas y de princesas

encantadas y diciéndome que un día, cuando yo fuese grande — ¡y cómo deseaba serlo! — vendría uno de esos príncipes a golpear a mis puertas y a derramar en esta casa un cofre de oro, con todas las venturas...

(García Hamilton, 2011: 373).

De este modo, en los parlamentos de Ercilia encontramos referencias literarias que remiten a los vínculos intelectuales del autor con grupos literarios y tendencias estéticas predominantes y persistentes en la época (cf. Martínez Zuccardi, 2005a, 2005b y 2012). A través de la mención de una de sus obras cumbres, *Castalia bárbara*, en los parlamentos de Ercilia se presenta a uno de los protagonistas del modernismo literario hispanoamericano, quien reside por entonces en Tucumán: Ricardo Jaimes Freyre (cf. Páez de la Torre, 2013).

Otra referencia al ámbito literario se presenta en un diálogo entre Ercilia, Luis, Doña Deidamia y Paco en la escena III del primer acto. La actitud burlona y despreciativa de Paco, dedicado al comercio y con aspiraciones políticas, en reacción a la crítica a su vida licenciosa deslizada por Luis desde el alto trono de la erudición, revela el peso simbólico de ser un “hombre de letras” frente a un comerciante:

LUIS: — Sólo que a Paco se le puede repetir el conocido versito:

“Los muertos que vos matáis
Gozan de buena salud!”

PACO: — “Yo no soy un Juan Tenorio. Ni siquiera un Luis Mejía” como dijo no sé qué otro poeta. No recuerdo si Virginio o Higinio (sic), o algún otro clásico de esos que vos conocés mejor que yo, desde que sos hombre de letras...

ERCILIA: — Pásele el punto en consulta al autor de *Castalia bárbara* o al presidente de la Sociedad Sarmiento.

PACO: — Sí; porque en materia de bellas letras no soy de los más fuertes. Para mí no hay más bellas letras ni letras más bellas que las descontables en los bancos... y ¡tan pocas veces se atraviesan en mi camino!...

(García Hamilton, 2011: 353).

En la misma escena III del primer acto, se representa discursivamente, aunque con sentido crítico, el poder simbólico y el valor social de poseer un título universitario. Luis hace referencia a su connotación aristocrática, similar a un título de nobleza, que garantiza el ascenso social. Un título que se encuentra despojado de su sentido profesional original: “Luis: – [...] El título abre muchas puertas. Da patente de aristócrata, y de... intelectual. En política, en sociedad, los horizontes se ensanchan. Es la llavecita de oro, aquí donde no tenemos pergaminos amarillentos. Aunque un doctor no sepa escribir con ortografía..., es un doctor y todos le abren paso” (García Hamilton, 2011: 354).

La confrontación capital/provincias pareciera ser el estigma de los personajes ilustrados de la obra. Esta confrontación sintetiza la irresuelta dicotomía campo/ciudad, también presente en esta pieza teatral, pero en relación a la formación ilustrada de los personajes jóvenes frente a la formación rural de los padres de Ercilia, de los peones y de las mujeres del personal de servicio, colocados del lado popular.

Otra referencia significativa al campo intelectual de la época en esta misma escena, está relacionada con la popularidad *donjuanesca* de Paco – objeto de crítica que desata el diálogo entre los personajes sobre sus aspiraciones intelectuales y profesionales –, en la mención a la revista popular *Caras y caretas*, bien conocida por el público de la época; la alusión no es casual, ya que en ella colabora con artículos firmados con su nombre o seudónimo el mismo autor de esta pieza. Por medio de la mención de esta revista se introduce el tema del interés por estar informados, en el caso de Paco, de las actividades de la vida social porteña y tucumana. La prensa aparece idealizada como vehículo de información y de conexión entre el campo y la ciudad, entre la capital y la provincia. Es un instrumento de superación de la distancia tantas veces denunciada entre cultura ilustrada y cultura rural: “ERCILIA: – Los diarios nos tienen al corriente de cuanto pasa. Por ellos se vive en contacto con el resto del mundo, sobre todo cuando se está en el campo [...]” (García Hamilton, 2011: 356). Al confrontar esta declaración con el editorial del primer número

del diario *La Gaceta*, fundado en 1912 por García Hamilton, encontramos similitud de ideas y la misma concepción de la prensa diaria (cf. Risco, 2009).

Otra forma erudita de intertextualidad literaria que conecta con el naciente campo literario y teatral argentino de la época — además de las referencias explícitas a *Don Juan Tenorio* y de una evidente intertextualidad con *Barranca abajo* en los parlamentos de los personajes — se manifiesta en la voz de Paco en la escena IV del primer acto, cuando alude a la ópera *La Bohème* y cita un breve fragmento de la misma con una mezcla de italiano y coliche. Encontramos además una referencia indirecta a la obra de Gregorio de Laferrère, *Las de Barranco*, que adopta la forma discursiva de un guiño al público de la época, aprovechando probablemente el recuerdo fresco de su estreno exitoso en 1908:

PACO: — (*aparte*) *Dura necesitá, signoria, dura necesitá!* Como dicen en... *La Bohème* — (*fuerte*) — Voy a telefonar al escritorio. Que no nos esperen a almorzar. Y ahora recuerdo que Eloisita Juárez me ha pedido unas cañas para obsequiar a las de... Barranco, que pasan del Rosario de la Frontera. Podré conseguirlas, Ercilia?

(García Hamilton, 2011: 357)

Esta alusión a *Las de Barranco* nos lleva a pensar en la representatividad social de la obra: la clase media baja argentina, y a arriesgar una interpretación asociada a la preferencia política del autor que justifica su preocupación social.

La sutil presencia de Leandro Alem en la obra de García Hamilton es uno de los elementos fundamentales, vinculante y articulador de la tensión entre cultura ilustrada y popular. Dicha presencia se manifiesta de dos maneras: la primera en el segundo acto, en la didascalía que describe el escenario: “Sala sencillamente amueblada. Al fondo un retrato de Alem. Doña Deidamia y Ercilia sacuden los muebles” (García Hamilton, 2011: 361). La segunda referencia explícita se encuentra en el diálogo entre Paco y Pepe en la escena V del segundo acto, en el momento en que Paco declara su interés por la política:

PEPE: — (*Irónicamente*) De modo que harás política... desinteresada, patriótica, de puro sacrificio, por tu provincia y por tus convicciones.

PACO — A la *dernière*! Eso no lo pongás en duda! Yo soy de la misma pasta de aquel (*señalando el cuadro de Alem*) del ídolo de don Salustio; soy de los que se rompen, pero no se doblan... aunque se doblen las dietas.

(García Hamilton, 2011: 371).

Las alusiones a Alem remiten directamente a las preferencias políticas del autor de la obra. En efecto, Alberto García Hamilton se vinculó con el partido radical desde su fundación, por afinidad de ideas. Como se sabe, el partido radical, en sus orígenes, plantea premisas políticas que se aproximan a la causa popular-nacional que García Hamilton defiende en su país natal al lado de Aparicio Saravia.⁴

En esta obra, la alusión a Alem no es intrascendente; por el contrario, hasta puede resultar polémica si tenemos en cuenta que García Hamilton, habiendo formado parte de la redacción del vespertino tucumano *El Orden* desde su llegada a Argentina en 1898, continúa colaborando esporádicamente con dicho diario. La orientación conservadora en los inicios del diario en 1883 bajo la dirección de Ernesto Colombres irán cambiando paulatinamente sin entrar en plena contradicción con la nueva tendencia política iniciada por Alem hacia 1890 y a la que *El Orden* se inclina favorablemente bajo la dirección de León M. Rosenvald, posteriormente reforzada por uno de sus hijos.⁵

⁴ Las conexiones o proximidades políticas entre el radicalismo fundado por Alem y el partido liderado por Aparicio Saravia en Uruguay — según plantea Ana María Bidegaín de Urán en una recapitulación reflexiva al momento de la asunción de Raúl Alfonsín como presidente de Argentina en 1983 sobre el partido radical — se fortalecen tras la derrota de la Revolución de 1890, momento en que un grupo de argentinos debe exiliarse en el Uruguay. Allí son acogidos por los partidarios de Aparicio Saravia (cf. Bidegaín de Urán, 1983: 13).

⁵ El diario *El Orden* de Tucumán dedicó homenajes en sus páginas entre fines de junio y principios de julio en conmemoración de la muerte de Alem, quien se suicidó el 1 de

La tímida alusión política al radicalismo presente en este drama permite visualizar, entonces, la postura en la que se ubica García Hamilton: letrada y “popular”, en coincidencia con el diario *El Orden*, en cuyos talleres publica su obra el mismo año de su estreno. Este alineamiento político representa la posición de un sector de la elite tucumana de la época, concretamente de aquél que nuclea a una parte de la denominada “aristocracia azucarera” y donde convergen, además, los pequeños propietarios y la pequeña burguesía rural. En este sector particular se encuadra la crítica en contra de un capitalismo liberal monopolista que arrasa con los emprendimientos de la pequeña burguesía rural, pronunciada en los parlamentos finales por Don Salustio en *Cañas y trapiches*.

Las conexiones entre este sector de pequeños propietarios y lo popular, vinculado con los intereses del radicalismo políticamente en ascenso, se manifiestan en la obra en distintos aspectos. Entre estos aspectos señalamos, por un lado, el lenguaje como signo de diferenciación social y regional (cf. Tríbulo, 2005), incluso el empleo del dialecto local por parte de los patrones forma parte de este signo distintivo voluntario de proximidad o empatía con el personal a cargo y no como señal de ausencia de formación escolar.

Por otro lado, lo popular se expresa por medio del accionar de los personajes del servicio doméstico junto con los peones de la finca en el momento de la articulación diegética de la leyenda del “Tigre Uturunco” o “Runaturunco”, en la escena IV del acto tercero. Dicha leyenda se entrecruza en su enunciación con referencias a otros mitos populares, las “Luces malas” y la “Mula Ánima”, “Almamula” o “Mulánima”, para poner énfasis en sus elementos comunes, asociados a lo sobrenatural y demoniaco.⁶

julio de 1896. Hacia 1900, el retrato de Alem acompañado por su famosa frase “Que se rompa, pero que no se doble”, constituye una publicación obligada en la primera plana del diario en esa misma fecha (cf. “Leandro Alem”, *El Orden*, 30/06/1900: 1).

⁶ Para la identificación de las leyendas mencionadas en el presente trabajo seguimos las compilaciones e investigaciones realizadas por María Eugenia Valentié (1997), Perla Montiveros de Mollo (2005), Berta Elena Vidal de Battini (1984), Griselda Barale y Raúl Nader (1998) y Alejandro Isla (2000).

La leyenda del “Runaturungo”,⁷ “Tigre Uturungo”, “hombre tigre” o “uturungo” no es exclusiva de la provincia de Tucumán, sino que se encuentran versiones en distintas zonas de la Argentina. Se trata de una de las variantes del mito del pacto con el diablo, que en el texto dramático de García Hamilton se asocia a las riquezas de los ingenios azucareros. En esta variante ficcional se sugiere que el pacto es realizado por el dueño del ingenio, Don Leoncio, quien adoptaría la forma de un hombre-tigre (García Hamilton, 2011: 385). En este punto, el relato se asemeja a la leyenda de “El Familiar”, que no contiene el elemento de la metamorfosis, donde lo monstruoso y demoniaco están representados por el perro negro que, a cambio de una buena cosecha, debe recolectar por año el alma de algún peón (Valentié, 1997: 167 y ss.).

Ricardo Rojas ubica la leyenda del “Runaturungo” dentro del corpus de textos ligados a los relatos de metamorfosis humana y lo vincula a la larga tradición europea, cuya referencia principal es la cultura grecolatina, en la cual predomina la licantropía. Rojas sostiene que el “Runaturungo” santiagueño,⁸ además de este parentesco con la tradición latina y también con la francesa, contiene elementos propios de “una creación aborígen” (1925: 228). Se trata de un indio-tigre que cumple la función de un brujo en su comunidad, cuyos poderes provienen de un pacto con Zupay (el diablo). Entre sus virtudes señala la agilidad y destreza para moverse por el monte. El propio Rojas se presenta en el texto como reproductor de una oralidad transmitida durante su infancia, lo cual remarca este aspecto de leyenda como relato que circula y pervive de generación en generación: “producto genuino de la tierra donde nació, en ella vive todavía, por las tradiciones

⁷ “Runaturungo: voz quichua, runa significa hombre; uturungo, tigre” (nota 52, Montiveros de Mollo, 2005: 113). Ricardo Rojas, por su parte, en el libro donde recoge algunas leyendas y las interpreta ligándolas a una genealogía europea, menciona el sentido quechua del término: “*runaturuncu* [...]. Forman su nombre dos palabras quichuas: hombre y tigre, respectivamente” (1925: 227).

⁸ “santiagueño” aquí significa proveniente de o perteneciente a la provincia de Santiago del Estero, en el norte argentino.

de esa raza cuyas extrañas leyendas aprendí en la niñez” (1925: 229). A partir de su recuerdo, Rojas construye un texto ficcional. El ámbito del campo, un terreno boscoso, selvático o monterizo, las estancias, propietarios y peones – es decir, trabajadores del campo – como protagonistas del relato alterados por los estragos ocasionados por un tigre, probablemente un “tigre cebado” – que probó carne humana y la prefiere apenas la olfatea, en referencia a un posible vínculo con la antropofagia – se hacen presentes en esta versión y constituyen elementos comunes con las versiones recogidas posteriormente por antropólogos y lingüistas, tomadas de relatores contemporáneos.

La versión seleccionada por Perla Montiveros de Mollo como la más estructurada de las recogidas por Berta Vidal de Battini⁹ resalta la cuestión de la antropofagia, ya que el uturunco suele comer la carne humana de los viajeros desprevenidos:

El tigre uturunco es un hombre que tiene la terrible virtud de convertirse en un monstruoso tigre cebado. Se come los viajeros que sin saber andan por donde él sabe salir a sus asaltos, y a determinada hora. Y en los casos convenientes vuelve a reunirse con sus amigos ya convertido otra vez en persona, después de consumir sus sangrientos festines de carne humana. No hay nada más terrible que el tigre uturunco porque tiene el discurso de gente y todas las ventajas y ferocidad del tigre.

Cuando el tigre uturunco está de persona, lleva consigo una reliquia o talismán, un pedacito de cuero de tigre colgado del cuello y cada vez que se quiere convertir en tigre no tiene más que poner al suelo el cuerito y revolcarse sobre él y ya se levanta tigre.

(Relato de Rosa de Torres, 63 años, Punta de los Llanos, Vélez Sársfield, La Rioja, 1950. Reproducido en Montiveros de Mollo, 2005: 65).

⁹ Vidal de Battini recoge 24 versiones de distintas partes del país: Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca, La Rioja, San Juan, Mendoza, San Luis. También puede incluirse aquí el indio-tigre llamado “Yaguareté-Abá”, de los que recoge 6 versiones correspondientes a Chaco, Misiones, Corrientes y Entre Ríos, abarcando así casi todo el norte argentino y parte del litoral (cf. Vidal de Battini, 1984: 463-525).

Las variantes de esta leyenda asocian la metamorfosis de hombre en tigre con un brujo de alguna comunidad indígena, tal como recuerda el relato de Ricardo Rojas. Observamos que ninguna de estas versiones vincula al hombre-tigre exclusivamente con el dueño de una estancia o ingenio azucarero, asociación que aparece en el texto de García Hamilton y que reviste un posible carácter goetheano, heredero de la tradición europea.

En la estructura diegética interna del texto dramático de García Hamilton, la vinculación de esta leyenda del “Tigre Uturunco” con la escena anterior está dada por un elemento metafórico, una serpiente, presente en el delirio de Don Salustio en el momento mismo de su muerte, que se puede relacionar además con la muerte de Don Zoilo de *Barranca abajo*: la asfixia provocada al colgarse de una soga es similar a la asfixia producida por una serpiente enroscada al cuello. Don Salustio, en el momento del infarto ocasionado por la noticia de la venta de su finca, siente dicha asfixia que lo sofoca. Entre los parlamentos intercalados con los de otros personajes que intentan ayudarlo, se mezclan asfixia y serpiente, en probable alusión metafórica a una variante asociada al mito de “El Familiar”: “DON SALUSTIO: Aquí va un vencido... a pordiosear un mendrugo en la ciudad... (viendo visiones) la serpiente... la serpiente... se enrosca al cuello... aprieta... aprieta los anillos... sofoca... sofoca...” (García Hamilton, 2011: 382).

La presencia de una serpiente y su sugestiva vinculación con lo demoniaco en el agonizante delirio de Don Salustio conecta las escenas III y IV, donde se menciona al “Runauturunco”. Esta presencia remite a la tradición popular, por un lado, de vinculación bíblica, y por otro lado, de vertiente nativista de vigencia posterior, derivada de su conexión con el mito de “El Familiar”, anteriormente mencionada. Este mito relata la presencia de un perro negro representante o servidor del diablo que deambula por las plantaciones de los ingenios en busca del alma de un peón del cual alimentarse, quien, por lo general, ha mostrado algún rasgo de rebeldía. La función de disciplinamiento en pro del crecimiento de las riquezas productivas del ingenio queda en evidencia en dicho relato. El origen de este mito se asocia a la figura

de Clodomiro Hileret, de origen francés, quien llega a Argentina a fines del siglo XIX e instala un ingenio de azúcar en Tucumán, provincia de importante producción azucarera. Hileret logra un crecimiento con dimensiones hiperbólicas para la región. Las versiones del mito del perro familiar tienen las mismas bases de pacto demoniaco para beneficio personal, en este caso, del dueño del ingenio. Algunos investigadores sostienen que este mito proviene particularmente de uno de los ingenios de Hileret, el primero ubicado en Lules-Tucumán (Rosenzvaig, Robles y Bliss, 1991: 76; Nader, 2006: 158). La ausencia de este mito como tal en el texto de García Hamilton y el empleo de la simbología de la serpiente y de la leyenda del "Runaturunco" con la misma función metafórica (pacto demoniaco del dueño del ingenio que simbólicamente asfixia a Don Salustio) podría deberse a que este dramaturgo no pretende comprometer su obra situándola con un ingenio particular, o bien a que aún no se había popularizado el mito del perro familiar más allá el ingenio de Hileret. Por dicha razón, la leyenda del "Runaturunco" resulta el elemento articulante necesario, en este contexto, de la denuncia de una antropofagia simbólica, presente en la acción de devorar que se deriva del acto de apropiarse de las tierras por ambición de crecimiento monopólico y personal.

Habiéndose identificado con los peones y elevado por estos al modelo de patrón-trabajador ideal, Don Salustio se siente devorado por la Sociedad Anónima que representa Don Leoncio. La mención de la leyenda del "Runaturunco" en boca de los peones, "corporizado" por este último personaje (Tríbulo, 2003: 298), confirmaría la leyenda, y el final del relato popular coincide, metafóricamente, con la muerte del buen patrón.

La presencia de las leyendas de las "Luces malas" y de la "Mulánima" cumplen una función diferente: producir un ambiente enrarecido en el agonizante momento de la muerte del patrón y aumentar la tensión dramática que prepara al público espectador para la asociación final explícita del "Runaturunco" con Don Leoncio (el tigre devorador de las tierras y manipulador de la buena fe de Don Salustio).

La leyenda de las “Luces malas”, según las versiones recogidas por Alba Omil, se asocia a tres núcleos temáticos: el primero, relacionado con tesoros ocultos, el segundo, con almas en pena, y el tercero, una combinación de ambos, es decir, almas en pena que para lograr su salvación encuentran tesoros (1989: 163). En cuanto anuncio de la muerte de alguien o de la presencia de un alma en pena, resulta representativo el siguiente relato recogido por Omil:

Una vez, durante la campaña política, tuve que hacer noche en una estancia cerca del río Huacra, en el límite entre Catamarca y Tucumán. Pedí que me tendieran un catre afuera, dado que el calor era insoportable. Había luna llena. Sugerí a la anciana dueña de casa que me colocaran el catre bajo un corpulento viraró que se levantaba junto a la galería.

— Ahí no, dijo ella con firmeza.

Me quedé mirándola.

— No es bueno, ahí se asienta la luz mala.

Miré hacia las ramas pero no pude ver nada.

— Más en seguidita va ver, todavía es temprano.

A eso de las diez de la noche, ya habíamos cenado, estábamos bajo la galería, conversando.

— ¡Ahí está! — dijo la señora, señalando hacia el árbol—. Ya va ver.

Era una esferita luminosa, algo más grande que una pelota de tenis, que flotaba entre las ramas. Luego comenzó a desplazarse hacia abajo y a cambiar de color: amarillenta, rojiza, verde, violácea. Durante casi una hora se desplazó de las ramas más altas hasta las raíces, bajando y subiendo. Cada vez que llegaba al suelo, la señora se santiguaba y murmuraba un “réquiem”, pero la luz permanecía inmovible.

Esa noche dormí adentro.

(J. Ferreyra, Agricultor, Catamarca.

Reproducido por A. Omil, 1989: 167-168).

Además de los relatos orales contemporáneos que muestran la pervivencia de la creencia en dicho fenómeno, recordemos que dicha creencia ya se encuentra registrada ampliamente en la literatura tanto científica como ficcional de fines del siglo XIX, en

relación a los fuegos fatuos. En efecto, en la novela *Nelly* de Eduardo L. Holmberg, publicada como folletín de *La Prensa* (1896: 34) se hace alusión al miedo que producen los fuegos fatuos como luces que se divisan en los campos asociadas con presencias fantasmagóricas, y que en realidad son luces producidas por la fosforescencia de los huesos de los cadáveres de animales en el proceso de su degradación en la tierra.

Por otra parte, la leyenda de la “Mulánima” también ha sido registrada desde fines del siglo XIX y principios del XX. El propio Ricardo Rojas la selecciona entre los relatos de su infancia entroncados con la oralidad nativista argentina, que él vincula a relatos tradicionales europeos — como Pegaso, el caballo alado de Zeus —. En este caso, la leyenda de la “Mulánima”, una mula pequeña alada, contrariamente al papel honorífico del Pegaso de Zéus, se asociaría con algo aterrador (1925: 235-242): este ser es producto de una metamorfosis, al igual que el “Runauturunco”, pero aquí es consecuencia de un castigo a la mujer que mantiene relaciones prohibidas, generalmente incestuosas o con un sacerdote. El tema de la corrupción y abusos de la iglesia en los pueblos del interior se manifiesta de esta manera como resabio de una época colonial anterior, que para Rojas tiene estrecha relación con vicios medievales trasladados por los propios españoles y que perviven como advertencia en el saber popular a través de estos relatos.

En las ocho versiones recogidas por Vidal de Battini, esta “Almamula” o “Mulánima” representa el alma condenada de una mujer de vida “pecaminosa” o “licenciosa”, ya sea porque mantiene relaciones incestuosas con un hermano, un padre, un hijo o un cura. En todos los casos, la leyenda indica una situación social que, tal como se presenta en el relato desde una perspectiva patriarcal, tiene como víctima y victimaria a la mujer, quien es condenada y castigada por convivir de manera pecaminosa. El miedo expresado por los relatores está asociado a la muerte que dicha aparición suele causar. Algunos indican el modo de salvar dicha alma para que deje de asustar — quitándole el freno —; otros, cómo salvarla o vencerla. El siguiente relato breve sintetiza los elementos centrales de esta leyenda:

El Almamula es un alma condenada que sale por los caminos y asusta. Puede matar a la gente que le sale. Todos le tienen mucho miedo.

Es una mujer condenada porque ha vivido con el hermano o con el hijo, o con el padre, que en el campo hay casos. Y también es la mujer que tiene relaciones con un cura.

Se condena y aparece como una mulita pichona, chica, que sale al galope, arrastrando cadenas y echa fuego por la boca y por los ojos. Hace ruido como si mascara el freno. Sale cuando va a cambiar el tiempo, y más cuando hay tormentas bravas se oye que sale la Almamula, y se oye el ruido de cadenas entre los truenos.

Mucha gente la ha visto. Todos disparan. Sólo un hombre muy valiente la puede salvar, sacándole el freno.

(Arturo Suárez, 46 años. Pampa de los Guanacos, Santiago del Estero, 1970. Recopilado por Vidal de Battini, 1984: 843).

En *Cañas y trapiches*, la mención de dicha leyenda aparece como reacción interpretativa del relato de uno de los personajes en interacción dialógica con otro que lo escucha, como estrategia para aumentar la tensión dramática. Luego de haber indicado en la escena anterior la asfixia de Don Salustio, el relato de Pedro sobre una serie de eventos sobrenaturales en cadena se intercala con las reacciones de sus oyentes, que aportan sus propias interpretaciones. Las “Luces malas” es uno de ellos:

PEDRO: Ya verán que no era la macha la que me había hecho sentir aquel ruidaje. Ni bien se había reido mi compadre, que es medio tardío del oído, cuando mi comadre dio un grito atroz. Ella también había sentido que se movía una cosa en la ramada, pero mi compadre volvió a largar otra carcajada e risa. “¿No ven que son las ucuchas, que andan corriendo entre las ramas?”, nos dijo. No había acabao de hablar mi compadre cuando se nos cortó a todos el resuello, porque vimos en la escuridá dos ojos que parecían dos linternas.

MICAELA: ¡Chui!

JUANA: ¡Luces malas!

UNA VOZ: ¡Cosas de brujería!

(García Hamilton, 2011: 384).

Inmediatamente, entre los mismos personajes, se intercalan las otras dos leyendas: la “Mulánima” y la del “Runaturunco”, ya mencionadas. La primera de ellas cumple la misma función que el relato de las “Luces malas”: introducir gradualmente tensión dramática:

PEDRO: ¡Di ande! ¡Cualquier día iba a hacer esa gauchada! Redepente, el ruidaje se hizo más juerte y sentimos clarito una voz que decía: “Perdóneme, patrón; por mis hijos; por mis hijos” y en seguida pasó junto a nosotros, ligerazo como un refocilo... un bulto del grandor de una mula.

MICAELA: (*Interrumpiendo*) ¡La mula ánima!

PEDRO: No; la mula ánima, echando juego por las narices y los ojos, nos habría asustao menos, aunque dicen que es la alma de un cura que llevó muy mala vida... Pasó junto a nosotros un animal mucho más fiero. Mi comadre, con los brazos en cruz, besaba la tierra y gritaba: “¡El tigre uturunco; favoréscanme; el tigre uturunco!”. ¡Y era un tigre, mesmito! Con una cola y unas orejas que de tan fieras hacían helar el tuétano entre los huesos.

(García Hamilton, 2011: 385).

Obsérvese en la cita una versión diferente de la leyenda: la “Mula Ánima” no es una mujer pecaminosa convertida en mula alada, sino “un cura que llevó muy mala vida”, invirtiendo el sentido de la creencia y otorgando el castigo al eclesiástico pecador. Esta inversión del contenido y objeto del castigo de un relato popular es paralela a la crítica a la educación ilustrada de la mujer, donde se percibe, por un lado, una chispa de humor y, al mismo tiempo, una crítica a la misoginia contenida en dicha leyenda. De este modo, se percibe en la obra cierta revisión de la función e imagen de la mujer en la sociedad de la época, articulada tanto en el plano ilustrado como popular.

Como puede observarse, la intencional incorporación de dichas leyendas y mitos en un texto literario de principios del siglo XX contribuye, a su manera, a la conformación del corpus de la literatura conocida como “folclórica” y nativista. La cultura letrada se apropia de relatos populares para llevarlos a un plano simbó-

lico más abstracto o bien como elementos de la tensión propiamente diegética. Sin pretender una recopilación de relatos orales, *Cañas y trapiches* se ubica en un punto intermedio, el particularmente dramático, que permite la conexión entre la dimensión literaria y el imaginario colectivo de los espectadores.

Por último, cabe señalar la importancia contextual de la incorporación de la tradición oral en un texto dramático de 1909. En esta misma época, el tucumano Ricardo Rojas, quien había pasado una importante parte de su infancia en Santiago del Estero, cuyas anécdotas y relatos de infancia conforman parte del material oral-literario de *El país de la selva* (1907), ya había señalado la importancia del folclor y de la tradición oral para la construcción de una identidad cultural argentina. En *Cosmópolis* (1908)¹⁰ y en *La Restauración Nacionalista* (1909)¹¹ desarrolla los argumentos por medio de los cuales justifica la necesidad de recopilar y compendiar el saber popular en una obra que recupere las leyendas y mitos de todo el territorio argentino. En esta línea, otros ensayistas, literatos y antropólogos, habían iniciado el recorrido de dicha recuperación, pero llevada a cabo de diferentes maneras, sin una

¹⁰ “El pasado de una nación no es sólo la gesta heroica de sus orígenes políticos, sino la remota leyenda donde se renueva el arte, el genio sustancial del núcleo primitivo, cuanto nace identificado con el espíritu territorial —todo lo que, siendo anterior a la constitución orgánica de un pueblo, le sobrevive, en su decadencia—, folklore de los bárbaros en los dramas musicales de Wágner; folklore de los griegos en los mármoles eternos de Praxíteles... Aroma de la remota leyenda, genio del núcleo primitivo, fuerzas del espíritu territorial, eso es lo que deseáramos ver salvado de la tradición americana, y pasar de unas en otras fórmulas políticas, de unas en otras fórmulas estéticas, —mosto perenne en renovadores odres—” (Rojas, 1908: VIII-IX).

¹¹ “La tradición oral tiene su complemento en las obras que tratan del folklore; la tradición escrita, en libros de historiadores clásicos y en la literatura de imaginación con argumento histórico; la tradición figurada, en los cuadros y esculturas históricas, decoración y riqueza de los museos más célebres. / He ahí los documentos en los cuales funda el historiador su verdad, y el profesor de Historia su enseñanza; pero lo que es, para el primero, fuente de la verdad misma, es para el segundo medio eficaz de sugestión intuitiva. Sin las representaciones que el material didáctico ofrece a la imaginación del alumno, la enseñanza histórica sería tan sólo una mención mnemónica de héroes sin fisonomía” (Rojas, 2010: 65).

coordinada sistematización. Entre ellos cabe mencionar a Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Robert Lehman-Nitsche, cuya actuación es previa a la constitución de un campo de estudios folclóricos propiamente dicho, inaugurado con la creación de la Sociedad Argentina de Folklore en 1936 (Blache y Dupey, 2007: 300). Tal como nos recuerda el historiador Ramón Leoni Pinto (1994), para el caso de Tucumán, expresiones y reflexiones como las de Rojas llegan a constituir proyectos culturales de apoyo estatal orientados hacia el terreno de la disciplina histórica —como la famosa Encuesta Nacional de Folklore (1921), recogida por los maestros de las distintas provincias argentinas (Espósito y Di Croce, 2013)—, y se constituyen en la base de lo que posteriormente se conoce como “Historia oral” (Leoni Pinto, 1994: 46).

En 1909, la obra de García Hamilton, además de las filiaciones propias con el terreno teatral argentino, constituye un aporte a una discusión e inquietud presentes en el ámbito cultural del país en vínculo directo con las propuestas de Rojas y los incipientes campos histórico, literario y folclórico argentinos (cf. Chein, 2007).

Recapitulación final

La articulación dramática de la tensión entre cultura letrada y cultura popular en *Cañas y trapiches* pone en evidencia la representación discursiva de los vínculos letrados y de la posición del autor en el naciente campo cultural de la época. En esta construcción dramática resultan significativos aquellos elementos aparentemente superficiales, tales como el cuadro de Leandro Alem en casa de don Salustio, cuya presencia estructura la relación conflictiva entre lo ilustrado y lo popular con el campo político y la prensa local, factores inseparables que resaltan el aspecto plurisemiótico de la obra. Lo ilustrado se desprende de las múltiples referencias explícitas al ámbito literario y teatral de la época a través de los parlamentos de los personajes jóvenes. Por su parte, lo popular, proveniente del terreno de la oralidad, se articula metafóricamente en la diégesis por medio de la incorporación de relatos que circulan

en los cañaverales azucareros en el momento de la muerte del patrón “ideal” por el que sienten afinidad los peones.

De este modo, García Hamilton participa del debate político-económico y socio-cultural de la época y se posiciona a favor de la defensa de los intereses de la pequeña burguesía rural tucumana, representada en don Salustio, en la disputa entre propietarios cañeros y grandes ingenios por el monopolio de la emergente industria azucarera. Por otro lado, dentro del ámbito cultural propiamente dicho, *Cañas y trapiches* contribuye al corpus de textos que articulan la oralidad a través de la incorporación de leyendas y mitos de la región, en respuesta a la inquietud y necesidad de la época visualizada por Ricardo Rojas.

Bibliografía citada

- BARALE, Griselda y Raúl NADER, 1998. *Demonios, riqueza y poder. Mitos de Santiago del Estero y Tucumán*. Tucumán: Instituto de Epistemología, Centro de Estudios Antropológicos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- BIDEGAÍN DE URÁN, Ana María, 1983. “Avance y retroceso en Argentina”. *De Frente* 3: 1-3, 13.
- BLACHE, Marta y Ana María DUPEY, , 2007. “Itinerario de los estudios folklóricos en Argentina”. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XXXII, Buenos Aires, 299-317. En línea: <http://www.saanropologia.com.ar/textos/itinerarios-de-los-estudios-folkloricos-en-la-argentina/> [fecha de consulta: 15 de junio de 2016].
- CHEIN, Diego J., 2007. *La invención literaria del folklore. Joaquín V. González y la otra modernidad*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- DE LAFERRÈRE, Gregorio, 2002. *Las de Barranco*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- ESPÓSITO, Fabio y Elly V. DI CROCE, 2013. “Un archivo del folklore nacional: La Encuesta de Magisterio de 1921”, en *VI Jornadas de Filología y Lingüística*, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata,

- Argentina. Memoria Académica. En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3849/ev.3849.pdf
- GARCÍA HAMILTON, Alberto, 2011. *Cañas y trapiches*. Tucumán: Talleres de *El Orden* [1909]. Reproducido en *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad : 1902-1910 1 Década II*, comp. Beatriz Seibel. Buenos Aires: Inst. Nacional del Teatro, 345-387.
- GARCÍA HAMILTON, Eduardo. "Alberto García Hamilton", sitio oficial sobre la familia García Hamilton. En línea: <http://www.garcia-hamilton.com.ar/home.html> [fecha de consulta: 10 de abril de 2016].
- ISLA, Alejandro, 2000. "Canibalismo y sacrificio en las dulces tierras del azúcar". *Estudios Atacameños* 19: 135-155.
- "Leandro Alem", 1900. *El Orden*. Tucumán, sábado 30 de junio.
- LEONI PINTO, Ramón, 1994. "La Historia Oral en el noroeste argentino". *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán* 6 10: 45-59.
- MARTÍNEZ ZUCCARDI, Soledad, 2005a. "Modernistas e ilustrados en Tucumán". *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, 25 de noviembre. En línea: Disponible en: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/210946/la-gaceta-literaria/modernistas-e-ilustrados-tucuman> [fecha de consulta: 15 de septiembre de 2015].
- _____, 2005b. *Entre la provincia y el continente. Modernismo y modernización en la Revista de Letras y Ciencias Sociales (Tucumán, 1904-1907)*. Tucumán: IIELA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- _____, 2012. *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor.
- MONTIVEROS DE MOLLO, Perla, comp. 2005. *Leyendas de nuestra tierra*. Buenos Aires: Del Sol.
- NADER, Raúl F., 2006. *Mito y religión en el noroeste argentino*. Tucumán: Instituto de Estudios Antropológicos y Filosofía de la Religión, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- OMIL, Alba, 1989. *El mundo de las tinieblas en cuatro leyendas regionales: La salamanca, El familiar, Luces malas, Tesoros ocultos*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

- PÁEZ DE LA TORRE, Carlos (h.), 1992. *Tucumán y La Gaceta, 80 años de Historia*, San Miguel de Tucumán, *La Gaceta*.
- , 2013. “El gran poeta que vivió en Tucumán”, en la sección “De memoria”, *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, 7 de julio. En línea: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/551495/sociedad/gran-poeta-vivio-tucuman.html> [fecha de consulta: 15 de marzo de 2016].
- RISCO, Ana María, 2009. *Comunicar literatura, comunicar cultura. La página literaria de La Gaceta (1956-1962)*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- ROJAS, Ricardo, 1908. *Cosmópolis*. París: Garnier Hermanos.
- , 1925. *El país de la selva. Obras Tomo XVI [1907]*. Buenos Aires: Librería “La Facultad”.
- , 2010. *La Restauración Nacionalista. Informe sobre educación [1909]*. Presentación de Darío Pulfer. La Plata: UNIPE.
- ROSENZVAIG, Eduardo, Ana Victoria ROBLES, y Santiago R. BLISS, 1991. “El testimonio oral en el rompecabezas biográfico de las elites azucareras”. En *Santa Ana: un modelo de cultura rural*, dir. Eduardo Rosenzvaig. Tucumán: CIUNT, Aguilares-Tucumán, Instituto Universitario de Artes Plásticas, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 74-80.
- SÁNCHEZ, Florencio, 1974. *Barranca abajo*. Buenos Aires: Kapelusz.
- TRÍBULO, Juan Antonio, 2003. “Rescate de *Cañas y trapiches*, un texto de Alberto García Hamilton de 1909”. En *Escena y realidad*, ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Getea-Galerna, 207-302.
- , 2005. “Tucumán (1873-1958)”. En *Historia del teatro argentino en las provincias*, vol. I., dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna-Getea, 495-550.
- VALENTIÉ, María Eugenia, 1997. *Mitos y ritos del Noroeste Argentino*. Tucumán: Grupo de estudios mythos y logos, Departamento de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- VIDAL DE BATTINI, Berta Elena, 1984. *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, tomo III. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura.