

LA SEMANTIZACIÓN DE CUENTOS MARAVILLOSOS EN LA NARRATIVA DE JUAN DRAGHI LUCERO

Rosa Mónica Cantoni

Universidad Nacional de San Juan

El contrato por el cual narrador y auditorio construyen el conocimiento a transferir en un acto de interlocución y en un contexto situacional ha sido convencionalizado por el escritor mendocino Juan Draghi Lucero (1897 - 1994) en *El loro adivino* y en *Las mil y una noches argentinas*¹. Los volúmenes contienen cuentos cuya raíz permanece inmersa en el caudal oral de los relatos folclóricos tradicionales que circularon en Cuyo, algunos de los cuales continúan vigentes en las comunidades regionales semi rurales y rurales². En el espacio textual de su escritura, el autor realiza la instancia para que el lector se transforme en oyente, es decir, se construya como interlocutor válido y acepte la transferencia del conocimiento. Por vía de la transcodificación de los relatos orales a la escritura literaria, dentro de los límites que le asigna el libro como objeto artístico, Draghi Lucero garantiza la continuidad del texto cultural identitario de la sociedad criolla cuyana de fines del siglo XIX y principios del XX.

¹ Se emplean en el presente trabajo las siguientes ediciones. Juan Draghi Lucero. *Las mil y una noches argentinas*. Mendoza, Oeste, 1940; *El loro adivino*. Buenos Aires, Troquel, 1963; *El hachador de Altos Limpios*. Buenos Aires, Eudeba, 1966.

² Berta Vidal de Battini ha recopilado versiones de "El Media Res" en *Cuentos y Leyendas populares de la Argentina*. Buenos Aires, ECA, 1983. Tomo IV. Igualmente son conocidos en la comunidad cuyana "¿Te acordás, patito ingrato?" y "Las Ayudas", relatos que pertenecen a *Las mil y una noches argentinas* y a *El loro adivino*, respectivamente.

Dice Iuri M. Lotman³ que en el género de los cuentos de hadas maravillosos, tanto la expresión como el contenido aparecen totalmente automatizados, pues se orientan a las formas canónicas y al cumplimiento de las normas y reglas. Considera la posibilidad de que, originariamente, el género maravilloso tuviese una semántica; pero no deja de observar que, en la actualidad y volcados a su traducción en el lenguaje verbal lineal, los textos maravillosos tienen rasgos organizativos sintagmáticos y tienden a una sintagmática pura, aún cuando en el nivel de la lengua natural mantengan las características semánticas.

Observamos, por nuestra parte, que igual efecto de transformación han sufrido, en general, los relatos maravillosos argentinos al ser traducidos en el código del lenguaje escrito y al circular en el espacio físico urbano. Se han transformado en cuentos populares y han quedado vinculados con la literatura por su función sintagmática. En tanto, los que se mantienen en el circuito oral, son fenómenos culturales objeto de interés para la etnoliteratura, a la que se le ha dejado la recopilación de sus versiones y el estudio de sus características semánticas.

Los cuentos de Draghi Lucero tienen la particularidad de recuperar las características semánticas del género maravilloso en virtud de un doble procedimiento. Por un lado, porque reconstruyen la cadena simbólica del modelo cultural cuyano descripto, puesto que se trata de materia prima que proviene de la vivencia del escritor. Por ella, Draghi Lucero muestra su competencia para traducir culturalmente la semántica de los relatos tradicionales escuchados en su infancia, y para rescatarlos de su memoria e instalarlos en el espacio físico de la escritura desde el rol social de "folklorólogo"⁴. Por el otro, porque el "texto artístico único" de las narraciones se monta sobre un andamiaje retórico

³ Iuri M. Lotman. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra/ Universitat de València, 1996 y *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra/ Universitat de València, 1998.

⁴ El término es acuñado por Juan Draghi Lucero en los relatos "El hachador de Altos Limpios", "El grito de la noche" y "El Negro Ciriático", de *El hachador de Altos Limpios*, ed. cit.

oral destinado a seleccionar un “auditorio” antes que un público lector, y se codifica en un lenguaje que mantiene su función ambivalente como frontera entre la tradición escrita y la oral.

En *Las mil y una noches argentinas*, la infiltración del texto cultural oral⁵ en el texto artístico escrito se produce por vía de la recuperación del modelo ofrecido por los cuentos orientales, originariamente orales y luego fijados por la escritura. Draghi Lucero asume el destino de la colección, como inevitable para todo conjunto de cuentos maravillosos de raíz folclórica: ser sustraídos de su circulación por el canal oral para fijarlos en el código de la escritura.

De los relatos que componen el volumen, abordaremos el cuento “Donde irás y no volverás” en el aspecto que se refiere a la construcción de un auditorio cuya conciencia oral sirve de puente para recuperar el sentido de la Historia propia en el espacio de encuentro con el mito. Éste conocimiento o saber identitario aparece tejido como verdad en el cañamazo de su arquitectura maravillosa.

“Donde irás y no volverás” proviene de la tradición oral, así como el relato oral lo hace de su homólogo histórico⁶. Pero la escritu-

⁵ Empleamos el concepto de texto con la acepción que le asigna Lotman, esto es, que el texto cultural excede los límites del texto lingüístico verbal. De la masa de comunicados, la cultura selecciona textos; ellos son los que están sujeto a inclusión en la memoria colectiva. Lotman, *La semiosfera II*, ed. cit., p. 85. En relación con una definición del concepto, Lotman señala que el texto cultural tiene la propiedad de estar “registrado” en un determinado sistema de signos y la capacidad de entrar en determinada relación “como un concepto elemental”, *idem*, p. 163.

⁶ Resulta oportuno recordar que el relato histórico de la muerte del Inca resulta de los profundos cambios sufridos por los sistemas mítico e histórico andinos, en virtud de los cuales la historia de “Precolombia” devino texto mitológico, mientras el material mítico referido al fin del incario tomó el carácter del pensamiento verbal y se organizó como una historia, con una estructura temporal que incluye un “principio” y un “fin”: la del triunfo de los conquistadores y el fin del imperio incaico. Como producto de esas transformaciones mutuas, el personaje único sobrenatural del texto cíclico se desdobló y aparecieron los héroes divinos (Atahualpa) y sus dobles, los personajes demoniacos (conquistadores). La convergencia del texto mitológico con el narrativo histórico y de la vida cotidiana, produjo la pérdida de la función mágico-sacra del mito y de la finalidad práctica atribuida al último.

ra lo ha transformado definitivamente en narración artística al intensificar la función modelizante y aumentar su significación estética. El cuento enhebra en su trama los acontecimientos que produjeron la muerte de Atahualpa durante la conquista española. Aquellos aparecen como un microrrelato atribuido al pájaro verde del Perú, quien, al comenzar el cuento, se lo narra a un viejo cazador de aves que le ha perdonado la vida. La versión condensa el relato histórico oral que circula en las comunidades andinas. Se trata de la verbalización del texto cultural mítico creado por ellas y que concierne a la esfera de su vida cotidiana. Los hechos narrados destacan la codicia de los conquistadores por obtener oro, motivo que ocasiona la transgresión de lo proscripto por el incario, pues supone la violentación de Pachamama, la Tierra, entidad sobrenatural.

A la vez, en el proceso de composición del cuento y por vía de la simbolización de la intriga, Draghi Lucero elabora el metatexto que reproduce la transformación del mito sobre el fin del incario en enunciado del relato histórico, y su retorno, finalmente, a la forma atemporal inicial. Así, en su relato, el pájaro se presenta como el “alma en pena” del mito que vaga por la superficie del texto artístico. El alma en pena del Inca, simbolizada en el pájaro verde, alcanzará la paz y dejará de penar cuando uno de los hijos del viejo cazador -el héroe- derrote al Espíritu de la Sierra, símbolo de la codicia y rapiña de los metales preciosos durante la conquista.

En consecuencia, la solución del conflicto planteado en la intriga construirá el puente que posibilitará el retorno del *sujet*⁷ a su fuente mítica extratextual. Entonces, el relato histórico intradieгético atravesará su frontera escritural y estética para ingresar en la esfera extrasis-témica de los relatos históricos orales, donde es probable que, replegado en el mito originario, recupere su cualidad de inenarrable.

⁷ Al respecto dice Lotman: “El *sujet* siempre es un camino: la trayectoria de los desplazamientos de cierto punto en el espacio de los modelos de la cultura”. En los textos con *sujet*, los personajes se dividen en inmóviles (que son parte de un espacio dado) y en móviles. El movimiento del personaje en el *sujet* produce el “acontecimiento”. Así, el desplazamiento de los hermanos desde el espacio propio al maravilloso y su regreso, constituyen el acontecimiento del relato. Cfr. I. Lotman. *La semiosfera I*, ed. cit.

De este modo, la acción de “vagar” del alma en pena, alma sin paz, simboliza la incompatibilidad de la condición espiritual del alma, destinada al mundo sobrenatural, con su cárcel histórica. Atrapada por la espacialidad y la temporalidad, el alma vaga por la sierra desde el día en que los españoles dieron muerte al Inca, violentamente⁸.

Por otra parte, el argumento del cuento modeliza la duplicación especular que se produce cuando el mito se vuelca en la estructura verbal discreta del pensamiento y deviene relato de una historia que se despliega en una estructura temporal, con un principio y un fin. De este modo el héroe divino Atahualpa se desdobra en los personajes de dos jóvenes, simiente de su hijo, el viejo mestizo⁹. Se trata de hermanos mellizos que duplican sus acciones en la tierra. Ellos tienen las costumbres del cazador huarpe, habitante natural de Cuyo: utilizan boleadoras para proveerse de guanacos y ñandúes; montan a caballo, como el español, y, nuevamente como el indio, los adiestran de modo que su velocidad y destreza sirvan en la cacería; también domestican a sus perros para que los defiendan.

Sus historias son paralelas: parten en busca del castillo de “Donde irás y no volverás”; lo hacen montados en caballos cuya imagen es simétrica pero a la vez, invertida: el de uno es blanco con una estrella negra en la frente; el del otro es negro con la estrella blanca. A su vez, la imagen de los caballos se duplica en los perros, especularmente. Ambos emprenden el camino y llegan a lo alto del mogote en siete días; se trenzan en lucha con la vieja que encarna el Espíritu de la Sierra, pero uno muere y el otro triunfa. Los dos, finalmente, descienden el mogote en siete días. Las historias son simétricas / asimétricas y a la vez complementarias, pues el hermano que parte en segundo término invierte el signo del viaje que hace el primero mediante dos actos: derrotar a la vieja y resucitar a su hermano y a los muertos de la salamanca.

⁸ Cfr. “La devoción de las ánimas” de Cristina Krause en *Procesos de escenificación y contextos rituales*. México, Plaza y Valdéz/ Universidad Iberoamericana, 1996.

⁹ La condición mestiza del viejo, hijo de india y de español, simboliza el desdoblamiento étnico de Atahualpa y, simultáneamente, la simbiosis de aquellas razas en sus hijos criollos, de padre y madre mestizos.

La lectura de los desplazamientos de los hermanos por separado dibujan dos círculos desdoblados especularmente, que entablan un diálogo simétrico/asimétrico pero que, finalmente, se conjugan en un destino común, diseñando en el enunciado la situación de equilibrio final, pues con la derrota del Espíritu de la Sierra se castiga el daño producido por la codicia del conquistador. El alma en pena del pájaro verde logra la paz.

Simultáneamente, al transitar en sentido inverso desde el relato histórico extratextual hacia el nivel del mito inenarrable, el héroe Atahualpa recupera su unicidad y el lazo que liga al mito con la historia lineal del relato histórico se rompe. En el cuento, la ruptura está simbolizada en la muerte del hijo de uno de los hermanos y en su posterior resurrección transformado en el pájaro verde. Habiendo recuperado su libertad, el pájaro verde desaparece.

La apertura de un espacio mitológico se refuerza con el valor que adquieren los sueños y augurios¹⁰ en las elecciones de los personajes. Así, el pájaro verde del Perú ha otorgado al héroe el agua multiplicadora de vida que está en el pozo del hogar, fuente natural donde aquél ejecuta el arte adivinatoria y lee el destino del hermano ausente. El poder que sueños y augurios tienen en sus elecciones señala su pertenencia a una cultura oral, pues su preocupación está orientada hacia lo que sucederá en el futuro y no hacia la historia pasada, como lo haría una cultura escrita.

En consecuencia, la génesis del cuento, su intriga y, finalmente, la fábula demandan la decodificación del mensaje en el registro mitológico. Por esta vía el texto artístico selecciona un auditorio competente en la traducción de códigos orales, a la vez que genera la “rememoración”

¹⁰ El primero de ellos es el del pájaro verde, quien predice al viejo mestizo que será recompensado por sus acciones con la multiplicación de la vida, tendrá con su esposa dos niños, dos potrillos y dos perritos. Los hijos crecerán, se harán jóvenes fuertes y perpetuarán su estirpe de criollo mestizo. El segundo se produce cuando muere el primer hermano, luego de haber sido derrotado por el Espíritu de la sierra encarnado en la vieja. Entonces, tal cual lo había pronosticado el pájaro verde, las aguas del pozo se manchan. Cuando el segundo hermano ve la señal, sabe que algo malo le ha sucedido al primero y emprende la marcha en su búsqueda.

de la Historia propia y el reconocimiento de la identidad criolla mestiza inscrita en el macizo cultural andino. Esto es, "recuerda" que, culturalmente, el criollo cuyano es producto, primero, del mestizaje del huarpe, habitante natural de Cuyo, con el inca y, luego, del indio con el conquistador español.

Pero "Donde irás y no volverás" no sólo registra en el código escrito las huellas de su génesis oral. En contacto con la sustancia mitológica, el relato maravilloso recupera su semántica pues restituye la cadena simbólica del modelo cultural cuyano con el que se identifica Juan Draghi Lucero, miembro de aquella sociedad criolla.

En la arquitectura artística oralizada del cuento, la sustancia mitológica se teje sobre el cañamazo de lo maravilloso. El género está definido por la secuencia general del relato que culmina con el triunfo del héroe, la presencia de las pruebas que los hermanos deben afrontar, la existencia de objetos mediante los que logran ser identificados, como el pañuelo bordado en oro que la niña rubia obsequia al primer hermano, o las ayudas que reciben. De ellas, la más importante es la del pájaro verde del Perú quien les otorga las espadas con las que saldrán airoso de cualquier combate.

La prueba en la que resulta victorioso el primer hermano es la derrota de una lampalagua "cerduda", personaje fabuloso que pretende devorar a la hija del Brigadier General. La niña ha sido ofrendada al monstruo para que no invada el pueblo. Pero aquella prueba es superada por el triunfo que obtiene el segundo hermano. Este consigue derrotar a la vieja que encarna el Espíritu de la Sierra y que mora en el castillo de "Donde irás y no volverás". La lucha se lleva a cabo en el espacio sobrenatural de la explanada de un mogote. Allí se levanta el imponente castillo de piedra y, un poco más retirado, se encuentra el sótano de ciento un escalones que conduce a la salamanca donde la vieja oculta los cadáveres de los que se han atrevido a enfrentarla. En la pelea abundan los elementos mágicos. Para su defensa, los hermanos cuentan con espadas y cuchillos, y con la ayuda sobrenatural de sus caballos y perros.

El escritor trabaja los elementos maravillosos del cuento traduciéndolos desde el texto cultural de la sociedad criolla cuyana a la que pertenece. De este modo produce la semantización de la función de

aquellos objetos. Así, por ejemplo, el pañuelo bordado en oro que la niña entrega al joven es mensajero de amor y de fidelidad en el imaginario social de la comunidad cuyana.

También resignifica los seres fabulosos del relato maravilloso mediante su referencia a la sustancia mitológica de entes regionales, como la lampalagua. En el mismo sentido obra la coincidencia del espacio maravilloso con el espacio sobrenatural de la salamanca. Proveniente del sistema de creencias andino, la salamanca transfiere a aquél su condición mágica.

Finalmente, el uso del epíteto con anclaje en lo histórico epocal permite al auditorio restituir la situacionalidad en virtud de su contemporaneidad con el narrador, y “recordar” el momento en el que ambos convenían el estatuto de verdad de los acontecimientos que aquél relataba. Tal sucede con el epíteto de Brigadier General atribuido al padre de la princesa, en obvia alusión a Facundo Quiroga, personaje popular en Cuyo por su intensa actividad política.

Por último, la traducción del registro maravilloso en el sistema equivalente de las creencias cuyanas permite semantizar el motivo central de la historia. Éste se refiere a la hazaña del segundo hermano -el héroe- quien, tras derrotar al Espíritu maligno de la Sierra, devuelve la vida a su propio hermano y a todas las víctimas ocultas en la salamanca. De este modo el joven se transforma en héroe mítico y castiga la traición del conquistador español al Inca Atahualpa.

En un juego de analogías, la resurrección de los muertos duplica el nacimiento. Del mismo modo, el acto del joven de hacerles la cruz en la frente con su cuchillo para devolverles la vida, duplica la acción de la madrina durante el “bautismo de aguas” cuando coloca sal en el paladar del recién nacido para garantizar que su ahijado articule los sonidos en palabras¹¹. La rememoración de este ritual cuyano permite

¹¹ Dice Cristina Krause: “El nacimiento genera ‘la primera y segunda vida’ del ser recién nacido. A ‘la primera vida’ -el niño- se la atiende en forma inmediata, cuidando especialmente el cordón umbilical, ‘para que no se desangre’ y se le coloca sal en el paladar ‘para que hable bien’. Cfr. ‘Nacimiento y sociedad’. En: *El nacimiento como símbolo de la construcción del mundo social cordillerano*. San Juan, Universidad Nacional de San Juan, 1996.

al auditorio cerrar la interpretación del ciclo mítico muerte-resurrección volcado en la secuencia del relato transgresión-castigo.

El ritual vuelve a aparecer como motivo al final del relato, cuando el padre llora la muerte del hijo y sus lágrimas, mezcla de agua y sal, restituyen la vida al niño quien, convertido en pájaro verde, obtiene su libertad. Simbólicamente el mito recupera la vida al escapar de la cárcel física de la escritura y de los condicionamientos de tiempo y de espacio del relato histórico.

La oralización del código escrito se completa, finalmente, con el trabajo de recuperación de la función fáctica de los cuentos orales. Con este propósito el escritor introduce la voz de un juglar, quien presenta la historia modelizada en tonadas, compuestos y cogollos, composiciones regionales de circulación oral transcritas al comienzo y, en ocasiones, al final de cada cuento. Con este recurso, el escritor enmarca los cuentos en el contexto sociocultural de fines del siglo XIX y principios del XX, época en que estaba viva la actividad trovadoresca registrada en serenatas, bodegones y ramadas. Simultáneamente, por la frontera intercultural y multilingüe del cogollo compuesto por el mismo juglar / remitente para el último cuento, éste queda ligado a la historia que narra¹². El recurso facilita la transición de los cuentos desde el espacio intemporal del género maravilloso a la temporalidad del texto biográfico sin que pierdan su calidad de folclóricos. Al fortalecerse la interferencia del marco en el texto, el auditorio referencia los cuentos en el contexto mencionado y escucha la voz del juglar cantando y contando las historias que circulan o circularon oralmente por Cuyo. A la vez que, en un movimiento cíclico, escucha a Juan Draghi Lucero contándoselas, desde una de las posibles versiones escritas, la que corresponde a la primera edición de la "colección" *Las mil y una noches argentinas*, publicada por Ediciones Oeste, en 1940, en Mendoza.

¹² En el último cuento, "¿Te acordás, patito ingrato?", el juglar refiere el final de la historia e introduce un cogollo dedicado a Florcita por "un celoso mendocino" que en vano pretendió su amor. Cfr. *Las mil y una noches argentinas*, ed. cit.

RESUMEN

En los volúmenes de cuentos Las mil y una noches argentinas y El loro adivino, Juan Draghi Lucero, escritor mendocino (1897-1994), recupera los códigos culturales de la sociedad cuyana del siglo XIX. En el espacio de la escritura de estos cuentos a los que considero texto artístico único, se entrama un código oral que les sirve de cañamazo y los semantiza al inscribirlos en la virtualidad del acto de contar para un auditorio. De este modo, el escritor construye un sistema equivalente al de la lengua oral natural, hecho que coloca los cuentos en la frontera de confluencia de dos lenguajes no traducibles uno en otro: el escrito y el oral. La creolización de la escritura activa en el lector la memoria cultural regional anclada en la oralidad, códigos en los que se transmitieron los saberes de la comunidad criolla que fundaron la cuyanidad en el siglo XIX.

Palabras claves: literatura argentina – literatura mendocina – oralidad – cultura popular – memoria cultural.

ABSTRACT

In Las mil y una noches argentinas and in El loro adivino, Juan Draghi Lucero, Mendocinian writer (1879-1994), recovers cultural codes of the nineteenth century Cuyo society. In the writing space of these tales, which I consider a unique artistic text, an oral code is planned, useful for embroidery canvases, that semantizes when inscribed into the virtuality of the act of telling to an auditorium. In this way, the writer constructs a system equivalent to the natural oral language, situating the tales in the confluence border of two languages, non translatable the one to the other: the written and the oral. Writing creolization activates in the reader the regional cultural memory, anchored in orality, codes in which was transmitted the native community knowledge that founded the essence of the nineteenth century Cuyo.

Key words: Argentine literature – Mendoza literature – oral cultures – popular cultures – cultural memory.