

## LA OBRA DE JUAN OSCAR PONFERRADA \*

### Homenaje en su centenario (1907-2007)

Pedro Luis Barcia

A Eugenio Gómez de Mier

Quiero subrayar el gesto de generosa humildad de los catamarqueños, al invitarme a hablar sobre uno de sus creadores más reconocidos: Juan Oscar Ponferrada. Porque se aplica aquí el dicho de los griegos: “Llevar lechuzas a Atenas”, que denuncia el gesto vano de un foráneo torpe que pretende aportar los avechuchos de Palas Atenea, a la ciudad que sobreabundaba en ellos. Dicho sea, en versión folclórica y regional, es “Pretender llevar naranjas al Paraguay”. Qué puedo decir yo que ustedes no sepan. O que no esté ya dicho en el capítulo correspondiente de la excelente *Historia de las letras catamarqueñas*, pensada y dirigida por la profesora María Rosa Calás de Clark.<sup>1</sup>

Este año es un año fuerte para la memoria catamarqueña pues celebramos la memoria de dos grandes figuras: los cincuenta años de la desaparición de Juan Alfonso Carrizo y el centenario del nacimiento de Juan Oscar Ponferrada, venido al Valle el 11 de mayo de 1907. Dos varones emblemáticos que supieron aportar, desde su base provinciana, contribuciones peculiares a nuestro acervo cultural nacional. Sus legados son de índole diversa, pero concluyentes en el refuerzo de la fisonomía espiritual del país.

Conocí a Carrizo cuando yo era un chiquilín de unos ocho años, en mi pueblo natal, Gualaguaychú. Recuerdo que nos hizo cantar una coplita a todos los que estábamos en el patio parroquial esperando que iniciara su conferencia. Cuando acabé de cantar, me dijo sentenciosa y definitivamente: “Tú, Pedrito, tienes poco oído pero...malo”.<sup>2</sup>

La provincia ha sido generosa en hombres de talento poético, ensayístico, narrativo, teatral: Adán Quiroga, Carlos Quiroga, Luis Franco, Rafael Jijena Sánchez, José Ramón Luna, Ezequiel Soria, Julio Sánchez Gardel, entre tantos citables. De modo que de casta le viene al galgo, y lo que se hereda no se hurta. Pero, claro, en esto de la creación, la herencia hay que acrecerla con esfuerzo propio, caso contrario se esfuma.

Recordemos la frase irónica, como suya, de Borges a propósito de un nuevo centenario de Góngora, en 1927: “Yo siempre estaré dispuesto a acordarme de Góngora y Argote cada cien años”.

En la relación de los argentinos con la memoria andamos desfasados. Solemos tener tres actitudes frente a Mnemósine: o padecemos amnesias absolutas, o reflatamos recuerdos parciales, sesgados, sectoriales, o postulamos memorias contrapuestas, en pugna, más conflictos que armonías, para recordar el controvertido título del libro tremendo, inconcluso y final de Sarmiento.

Ninguna de las tres vías lleva a la integración cultural de un pueblo ni a la vigorización necesaria del imaginario popular que robustezca nuestra identidad. El vocablo “integración” es uno de los más cacareados y menos vividos. Bastaría con pensar en los dos países que conviven a medias, en los que vivimos a medias, incluso

---

\* Conferencia dictada con motivo del centenario del nacimiento de J. O. Ponferrada, invitado por el Gobierno Provincial de Catamarca, como homenaje al poeta y autor teatral catamarqueño, el día 12 de agosto de 2007.

<sup>1</sup> V. la obra mencionada.

<sup>2</sup> Soy depositario de algunos libros inéditos de Carrizo, entre ellos edité: *Cancionero tabernario del pueblo del noroeste argentino* y otras páginas *inéditas*. Edición y estudio de Pedro Luis Barcia. Buenos Aires, Editorial Docencia, 2021.

cómo pasamos de uno al otro sin presurización, y con el riesgo de una esquizofrenia: el País del Puerto, del gran estuario, hacia donde todo confluye, y el País Interior, por el que alentamos los hombres de provincia, aun viviendo en el espacio capitalino.

Ya lo señalaron nuestros ensayistas, desde Ricardo Rojas a Scalabrini Ortiz, de Martínez Estrada a Jauretche: tenemos alterados los parámetros. Y ello se grafica, entre otros elementos, en que los carteles de las estaciones ferroviarias de la Ciudad de Buenos Aires dicen: “Para adentro” refiriéndose a los que vienen del Interior a la Capital; y “Para afuera”, a los que van allí. Esta inversión de óptica y de concepción, es por demás reveladora.

Difícilmente se integre una memoria total en nuestro imaginario cultural. En el campo de los homenajes –en otros no tenemos ni siquiera memoria y padecemos de una amnesia digna de mejor causa- los argentinos tenemos recuerdos cincuentenarios y seculares y nuestra necrolatría y necrofilia desempolva a nuestros muertos y los trae al recuerdo cada medio siglo o cada siglo, o cada siglo y medio.

La obra creadora de Ponferrada puede dividirse en dos grandes alas, con las cuales levantó vuelo remontado el autor: la obra poética y la dramática. Expondremos ambas en una apretada síntesis que pretenderá poner de relieve lo propio de sus aportes.

Conocí a don Juan Oscar allá por 1981, con motivo de haberse presentado a un Concurso Literario “Victoria Ocampo”, que organizaba la Fundación del Banco de la Provincia de Buenos Aires. Éramos jurado de los premios Ángel J. Battistessa, Arturo Berenguer Carisomo y yo, que casi tan solo oficiaba de escribiente junto a los dos popes de la crítica literaria.

Ponferrada presentó, en 1981, anónimamente, claro, un poemario titulado *Libro de Arión*, que obtendría el segundo premio. Ocurrió que editamos la obra pero su distribución fue escasa, porque al poco tiempo se suspendió el premio. Esto explica que sea poca la gente que conoce la existencia de este libro, que se distribuyó mal. Y quienes se han ocupado de su producción no suelen registrarlo. En el acto público de entrega de premios, lo conocí, me dedicó la obra, y luego, nos encontramos otras veces, y me obsequió y dedicó otras de sus obras la *Elegía del Paraíso*, de 1982.

## La obra teatral

Quedan aun sin editar –salvo que aparezca alguna pieza inédita- *Hoy en el Paraíso* y *Los incomunicados de Zapués*. A estas se le podría sumar, si la información es valedera, la existencia de una más: *Don Juan Carnaval*.

Frente a esta situación, un estudio sobre la dramática de Ponferrada mal podría cerrarse como completo con exclusión de estas tres piezas que, sin duda, aportarían aspectos nuevos y matices particulares.

Como se aprecia, no es obra realmente parva y es de valor teatral estético relevante. Por eso, da un poco de desazón si repasamos las historias del teatro argentino, al advertir el poco espacio concedido a Ponferrada, y peor aún, los despistes de información que nuestros principales historiadores teatrales comenten. Sin ánimo de agotar la exploración, menciono un par de ejemplos.

Luis Ordaz, en su citada obra *El teatro en el Río de la Plata*,<sup>3</sup> lo menta tres veces: “En 1943, surgió un nuevo autor, Juan O. Ponferrada, con *El carnaval del diablo*” (p.188). Es todo. Poco más adelante, reitera un autor y un título: “Ya hemos nombrado a Juan O. Ponferrada, y a su pieza inicial, *El carnaval del Diablo*” (p. 196). Decepcionado, acudo a la última referencia, no más generosa que las precedentes: “Se

---

<sup>3</sup> *E teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, Leviatán, 1957; 2ª. ed. corregida y aumentada.

estrenaron (en el Teatro Municipal San Martín) *El trigo es de Dios*, poema escénico de Juan O. Ponferrada, valioso dentro de su tono...” (p.261), línea en la que adelanta, al menos un adjetivo, y una limitación de su latitud “dentro de su tono”. No hay más.

Esperanzado, compulso el panorama de Raúl Héctor Castagnino, *Literatura dramática argentina (1717-1967)*.<sup>4</sup> La expectativa se nos precipita en el desengaño al leer este parágrafo:

“Por último, también ensaya la técnica dramática con espíritu de poeta Juan Oscar Ponferrada, quien se inicia en 1945 con la nota folklórica de *El carnaval del Diablo*, y pulsa, otra vez en verso, temas de a tierra en *El trigo es de Dios* (1947). Ha escrito, además, *El alba de María Rosa*, *Los abandonados del sueño* y *Don Juan Carnaval*.” (p.150).

Además de equivocarse las fechas de la primera obra que menciona, altera el nombre de otra: *Los abandonados de Zapués*; menciona otras como si lo fueran, caso al poemario de 1935, al que le invierte el nombre. En fin, muchas desprolijidades para cinco renglones.

Estoy citando a dos historiadores de peso del teatro argentino. Ninguno, más allá de los títulos, cuando no los confunden, agrega el menor intento de valoración. ¿Habrán leído las obras? Es dudable.

Nos resarce de la desazón, el espacio y captadora valoración que le destina a *El carnaval del Diablo*, Ángela Blanco Amores de Pagella, en su interesantísimo libro *Motivaciones del teatro argentino del siglo XX*.<sup>5</sup> Sin lugar a dudas, las páginas de información y de evaluación crítica y análisis que le dedica al autor y su obra la *Historia de las letras de Catamarca*<sup>6</sup>, debe considerárselas como lo más abarcador escrito hasta la fecha. A ella refiero.<sup>7</sup>

Los estudios de atención crítica firme sobre la obra teatral de Ponferrada aparecerán sobre fines de la década de 1980 y comienzos de la de 1990. Estimo que deberíamos reparar en dos trabajos valiosos. El primero, de Graciela González de Díaz Araujo: “Expresiones de un teatro nacional argentino y americano: Ricardo Rojas, Juan Oscar Ponferrada y Bernardo Canal Feijóo” (1989),<sup>8</sup> que sitúa parte de la obra del catamarqueño en una línea teatral de cierta continuidad, aunque con diversos instrumentos expresivos. Esta línea es la del teatro nacional apoyado en materia legendaria popular. La designación de “teatro nacional” la ha usado y usa la historiografía teatral argentina, pero no referida a la de materia folklórica de base.

También cabe recordar un ponderado estudio de Jorge Dubatti: “Nativismo e intertextos de la *Biblia* y Paul Claudel en el teatro de Juan Oscar Ponferrada” (1997).<sup>9</sup> El trabajo de Dubatti se aplica, especialmente, a ubicar *El carnaval del Diablo* en una tendencia teatral nativista, pero asociada al simbolismo claudeliano, en gran medida. Sobre el particular adelanta observaciones y precisiones muy valederas e inteligentes. Y a la segunda obra de cierta trascendencia del autor, *El trigo es de Dios*, la considera en su relación heurística bíblica.

---

<sup>4</sup> Buenos Aires, Pleamar, 1968.

<sup>5</sup> Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983, pp. 91-93.

<sup>6</sup> *Ob. cit.*

<sup>7</sup> Lamentablemente, poco aporta, que no sea descriptivo y escuetamente documental, César Tiempo en la “Introducción”, a la edición de *Tres obras dramáticas. Un gran nido verde. Los pastores. El carnaval del diablo.*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970; pp. 1-14.

<sup>8</sup> En *Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina: La periodización de la literatura argentina*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1989, t. II, pp. 155-158.

<sup>9</sup> En *Letras*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Católica Argentina, n° 35-36, enero-diciembre de 1997, pp. 69-85.

Antes de abordar un comentario sintético de la producción teatral de Ponferrada, quiero recordar que, al menos en tres o cuatro ocasiones, el autor se refirió ensayísticamente al teatro y a autores teatrales. La primera oportunidad en que se ocupó del arte dramático argentino fue en su estudio: “Orígenes y rumbos del teatro nacional”, en 1950,<sup>10</sup> un breve pero esclarecedor panorama del pasado y estado de la cuestión teatrales del país.

A este le siguió otro, de interesante tema: “Para una ubicación del costumbrismo criollo”, en *Lyra* (1959),<sup>11</sup> ensayo en que traza su propia ascendencia y filiación como autor de un “costumbrismo trascendente”. Años más tarde, en 1961, destinó uno de los Cuadernos Culturales de ECA a un coterráneo: *Ezequiel Soria. Propulsor del teatro argentino*.<sup>12</sup> En este trabajo “involucra al escritor, al director artístico, al pionero, al forjador teatral y –por todo ello y lo que significa su acción institutiva- el propulsor de teatro argentino” (p.7). De alguna manera, Ponferrada habla de sí a propósito de su antecesor en tareas de estímulo teatral. A imitación de Soria, cumplió con sostenida voluntad y eficacia a través de la formación de actores en el Seminario Dramático del Teatro Nacional Cervantes, como Director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (1946-1955): coordinador del Seminario de Estudios Dramáticos de la Provincia de Buenos Aires (1969), Director del Teatro Municipal San Martín (1973); director del Teatro Río Bamba; su acción directiva en Argentores, etc.

Su estudio rastrea en los orígenes provincianos de don Ezequiel la pasión por el teatro, cuando muchacho. Tal como el mismo Ponferrada recuerda de sí en la entrevista para *Capítulo* (v.n.20). Su viaje a Buenos Aires en el capítulo que titula “El Eldorado de la Plaza Lorea” y las dificultades de inserción en el medio porteño. La preocupación de Soria por la promoción de un teatro de obras argentinas, con compañías nacionales con empresarios del país y fonética nuestra; la estabilidad de las salas para nuestra producción teatral. En fin, las sobradas razones por las que el memorialista Juan José García Velloso lo mentó como: “el precursor de la civilización del teatro argentino”.

Ponferrada, como balance de su estudio, recuerda que las historias de teatro nacional, solo lo recuerdan a Soria, cuando lo hacen, como comediógrafo y zarzuelista, y se olvidan de lo que laboró en “la producción dramática, la dirección artística, la docencia teatral, la lucha societaria (dos veces presidió la Sociedad de Autores) el nexo aglutinante y, por último, la mística de su vocación incoercible”. Por todo ello, pueden hallarse motivos más que suficientes para llamar a Soria: “el forjador del teatro nacional argentino y su propulsor venerable” (p. 53). Es posible, decía que Ponferrada haya pensado dos cosas: hacer justicia con Soria y “Hablar de mí a propósito de *Madame Bovary*”, como dijera Flaubert.

También prologó dos obras de Pedro Pico, *Trigo gaucho* y *Pueblerina*, editadas en 1983. Su presentación, “Pedro E. Pico y su obra”,<sup>13</sup> es más bien informativa, sin cala en valoraciones personales.

Finalmente, es recordable su “Respuesta” a la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*.<sup>14</sup> Frente a este texto lamento que se haya alargado en evocaciones de su adolescencia pueblerina y se haya aplicado menos a señalamientos sobre sus fuentes teatrales, sus formas de trabajo, salvo aquello que dice sobre cómo planea con cierta

---

<sup>10</sup> En la publicación colectiva *Argentina en marcha*, Buenos Aires, 1950.

<sup>11</sup> Buenos Aires, 1959, t. XVII, s.p.

<sup>12</sup> Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, 55 pp.

<sup>13</sup> Pico, Pedro E. *Trigo gaucho. Pueblerina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983, “Pedro E. Pico y sus obras”, pp. 7-26.

<sup>14</sup> Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, pp. 289-294.

atención la composición de sus obras, de las que suele escribir primero el último acto, como para estructurar el resto a partir del cierre cabal. Y, claro, rescatamos una declaración raigal de su literatura:

“Hay un tema que logra mantenerme en la vertebración de cuanto escribo. Ese tema es la tierra. Se diría que no supe o no quise cortar mi nexo umbilical con el solar nativo, que la tierra, en lo hondo con los anejos de la tradición y cierta religiosidad que es cristiana, católica en la médula, aunque tenga apariencia por momentos pagana. Por lo demás, siempre he sido confesionalmente católico.” (p. 291)

El primero que escribió observaciones profundas sobre *El carnaval del Diablo* fue Leonardo Castellani, no bien publicado el texto.<sup>15</sup>

Transcribo los pasajes más acertados de la reseña del jesuita:

“Esta tragedia moderna recuerda los nombres más grandes y es de la cepa del más puro teatro griego”.

“Le ha comunicado proyecciones cósmicas y valoración religiosa al situarlo en medio del carnaval calchaquí, licenciosa saturnal montañesa, residuo de costumbres precristianas” (298).

“La esencia de la tragedia consiste en la presencia de una fuerza supracósmica por encima del libre juego de los albedríos humanos, que empuña la acción desde el principio con una fuerza irrompible; y en la purificación final y en la ruptura del conflicto insoluble por medio del dolor y la catástrofe. Ponferrada ha obtenido estos dos caracteres del género teatral supremo, intercalando en un grande y vistoso espectáculo folklórico y costumbrista un sombrío conflicto trágico, tratado un poco en *raccourci* melodramático por la estrechez de los términos, pero llevado con verdadera fuerza y desenlazado en forma espléndida” (p. 298)

Más allá de *Pesebre*, del cual no tenemos, quizá, el texto disponible, representado en 1940, sorprende que la primera obra teatral que edita el autor haya sido de tal logro artístico, y, de particular manera, por su misma índole de espectáculo complejo en que se asocia el coro, el ballet, el canto, la música, una trabajada escenografía, juegos de luces, simbolismos, etc. Lo cierto es que Ponferrada comienza pisando fuerte en el escenario, y lo hace con un notable maridaje compuesto de varios elementos articulados, y ensamblados en *callida iunctura*, para decirlo horacianamente:

1. La materia legendaria regional –el Puclla, el Chiqui, etc.-, de fuertes raíces telúricas, asociada a una dimensión simbólica de carácter universal humano.
2. Elementos propios del folklore noroéstico -labores de recolección de la algarroba, música, canto, coplas, relaciones, etc.- con influencias del teatro europeo.
3. Elementos del teatro griego hermanados con aspectos y recursos de la de la cultura quechua.
  - a. La presencia del coro, que canta mientras trabaja.
  - b. Los dos semicoros que cumplen la función de universalizar en sus reflexiones las situaciones concretas y localizadas.
  - c. Los reconocimientos o anagnórisis.
  - d. La fatalidad de la *Moira* rigiendo todas las acciones; los vaticinios confirmados.
  - e) El cambio de máscaras entre las deidades, que hace que los personajes crean rendir culto a la felicidad gozosa y lo están haciendo a la fatalidad cerrada.

---

<sup>15</sup> Castellani, Leonardo. “El carnaval del Diablo”, en *Crítica literaria* (1945). Hoy recogido en la edición de Buenos Aires, Dictio, 1968, pp. 298-301.

4. La contraposición entre los del lugar y el forastero, que genera la ruptura del orden establecido e instala la desarmonía y la tragedia.
5. La confrontación entre vallistas y montañeses.

Se suele filiar la obra de Ponferrada a una línea de herencia iniciada por Martiniano Leguizamón y Joaquín V. González. Pero esta percepción es discutible pues ambos autores redujeron su óptica y, con ello, la proyección de sus ficciones. En cambio, su obra parece más cercana a las concepciones de Bernardo Canal Feijóo.

E realidad no estamos frente a una literatura *regionalista*, como se suele decir, sino frente a una literatura *regional*.

Su obra podría ser definida como las de las que están “en búsqueda de nuestra propia expresión”, como gustaba decir don Pedro Henríquez Ureña, en tanto avanzan en la indagación de los rasgos identitarios y en su fijación mediante las obras creativas.

En el mencionado ensayo de 1959, Ponferrada define su propia obra con una expresión que cifra la esencia de su teatro: *costumbrismo trascendente*. Si el costumbrismo ancla y radica en un sitio, un paisaje, un hábitat humano, unas costumbres y usos de determinada comunidad, lo de “trascendente” lo saca del tiempo y del espacio acotados y le da una dimensión extratemporal y extrageográfica. Se parte del aquí y el ahora hacia lo humano universal de siempre. Esta es la clave de la obra del catamarqueño.

Esa transcendencia tiene dos dimensiones, a la vez: aludir a los conflictos y temas básicos hombre de todos los tiempos y de todos los lugares, y, además, a la relación con el plano religioso, con la dimensión divina, con el religamiento de hombre y Dios o dioses. Esto está en el tuétano de la tríada de las obras mayores del teatro ponferradiano, con vinculaciones hacia espacios religiosos diversos y articulados o en conflicto: la religiosidad calchaquí, la guaraní, la hebrea, y, alentando por sobre todo ello, la cristiana. A la vez, esta mistura de elementos alude a nuestro mestizaje.

En el caso, ya muy analizado de *El carnaval del Diablo*, no cabe volver sobre sus elementos constitutivos, ya señalados por Castellani y cabalmente analizados por el profesor Monáyar.

En *El trigo es de Dios* se logra un aquerenciamiento argentino de una historia bíblica, la de Ruth y Booz. La obra asocia varios niveles de simbología y sentido.

El “Prólogo” se sitúa en un marco medieval, el pórtico de una catedral. El autor sugiere con ello el enlace con el teatro de la Edad Media, nacido como un instrumento docente popular de los misterios y hagiografías cristianas. El Mendigo es el encargado de señalar este puente alusivo.

En el tratamiento “a lo criollo” de la materia veterotestamentaria, Ruth es una muchacha inmigrante española, que arriba a la pampa después de la Guerra Civil de la Península. La acción va articulando el sustrato bíblico en contexto actualizado argentino. Se da, por momentos, un acercamiento a *Los gauchos judíos* (1910), de Alberto Gerchunoff, en detalles de aclimatación de los milenarios ritos hebraicos en tierra pampeana. Ello se ocia a elementos paganos aborígenes.

En *Un gran nido verde* (1970) sorprende el cambio brusco de escenario y de expresión, respecto de su obra primera. Si *El carnaval del Diablo* se ambientaba en región calchaquí, imbuida hondamente de la cultura quechua del noroeste argentino, ahora nos traslada al noreste, y en medio de la selva misionera. La obra es un verdadero *tour de force*. Ponferrada no solo ambienta con toda precisión, y aun diría con prolijidad, el drama humano en un contexto particular, demorándose en minuciosas acotaciones escénicas que no dejan aspecto sin incluir, sino que se ajusta notablemente

al nivel lingüístico, de compleja mistura castellano-guaraní. Lo primero que impresiona es el grado de manejo de inflexiones, fonética, híbrides lingüísticas que exhibe en los diálogos. Nos dice: “Más que un escritor, soy un buen escribano, fiel al dictado del habla popular”.<sup>16</sup> Y lo, es efecto, sin que aceptemos, por supuesto lo de “más que escritor.

Como en su obra inicial volvemos a un espacio donde se codean lo vulgar y bajo de la criatura humana con dimensiones espirituales religiosas, donde se asocia Caá Yairí, deidad indígena de la Yerba Mate de los tupíes –fuerte sustrato pagano perviviente- con el cristianismo redentor, donde confrontan dos Grandes Patronos, el del obraje, ser casi demoníaco, y el mesías Jesucristo. Y una vez más surge una constante recurrente en su teatro y en su lírica: la añoranza y búsqueda del Paraíso perdido.

*Un gran nido verde* retoma la sostenida voluntad del autor de operar como pontonero entre realidades, en apariencia, distantes: culturas, religiones, ritos y ceremonias, y, como puente entre ambos extremos, la figura del Solitario.

Si reparamos en los ámbitos que operan como escenarios mayores de sus tres obras más destacadas, se aprecia la voluntad de mostrar diversas dimensiones geográficas del país como soporte de las acciones dramáticas: el noroeste argentino, la pampa, el noreste misionero. En los tres casos, Ponferrada elude la radicación ciudadana. Hay en él una intencionalidad de referir el hombre a su tierra, el personaje a su hábitat, y mostrar, de alguna manera, que las situaciones límbicas, las tensiones dramáticas, las angustias existenciales, se dan de manera más neta y desnuda en la relación de la criatura humana con la tierra, esa que él exaltaba: “Hay un tema que logra mantenerme en la vertebración de cuanto escribo. Ese tema es la tierra. Se diría que no supe o no quise cortar mi nexo umbilical con el solar nativo”.

Podríamos cifrar la poética y la conducta creadora de nuestro autor en el mito de Anteo, aquel personaje mitológico griego que se robustecía en contacto con la madre Gea, al asentar firmemente sus plantas en ella, y se debilitaba cuando perdía contacto con la tierra. Heracles lo venció levantándolo en vilo e impidiendo que sus pies se apoyaran en lo que sería nuestra Pacha Mama.

## La obra poética

En una sola década, publicó sus cinco primeros libros: *Calesitas* (1930),<sup>17</sup> *La Noche y yo* (1932),<sup>18</sup> *El Alba de Rosa María* (1935),<sup>19</sup> *Flor Mitológica* (1938)<sup>20</sup> y el celebrable *Loor de Nuestra Señora la Virgen del Valle* (1941).<sup>21</sup> Todos estos primeros libros tuvieron reediciones.<sup>22</sup>

Desde este año, y por cuarenta años más, Ponferrada no agavilló otro libro de poemas. Con la sola excepción: una *plaque* que no figura en sus bibliografías habituales: *Poema fiel*.<sup>23</sup> Esta publicación contiene solo el poema del título, y apareció en el Año del Libertador general San Martín, esto es en 1950.

---

<sup>16</sup> *Tres obras ....ob. cit.* p. 19.

<sup>17</sup> Buenos Aires, edición La Peña, 1930

<sup>18</sup> Buenos Aires, Ediciones Megáfono, 1932.

<sup>19</sup> Buenos Aires, ediciones Megáfono, 1935.

<sup>20</sup> Buenos Aires, Ediciones de Francisco Colombo, 1938.

<sup>21</sup> Buenos Aires, Ediciones de La Mazorca, 1941, con ilustraciones de

<sup>22</sup> En Ponferrada, Juan Oscar. *Loor de Nuestra señora la Virgen del valle y otros libros de poesías*, Buenos Aires, Ediciones Dictio, 1978.

<sup>23</sup> Buenos Aires, Ediciones de la Peña Eva Perón, 1950, 4 pp. Muy interesante las producciones de esta peña. José María Castiñeira de Dios y José Luis Trenti Rocamora me dieron un caudal de información sobre ella. Sería interesante que se la historiara. Más adelante apunto algunos datos.

La ausencia de libros editados no supone que no escribiera y publicara, espaciadamente, en revistas y periódicos, textos líricos. Pero hemos de aguardar hasta 1981, en que dará a conocer *Valle de luz*.<sup>24</sup> Al año siguiente, 1982, aparecen dos libros suyos: la edición del *Libro de Arión*, que he comentado,<sup>25</sup> y, la *Elegía del Paraíso*.<sup>26</sup> No sé de otro libro que publicara hasta su muerte. Estimo que en estos ocho poemarios y alguna *plaque* se recoge la totalidad de la obra poética de Ponferrada. Esbozemos su derrotero lírico.

Su iniciación poética se da a los veintitrés años con *Calesitas*. Libro que evoca “el tiempo en que aun usábamos sandalias y andaba yo por fumar el primer cigarrillo”, la época de la pandilla heroica de la esquina de Chacabuco y Tucumán, “epicentro de un barrio más barrio que todos, donde se jugaba al fútbol con pelota de trapo, a las bolitas con *ancheras* chilenas y a los trompos con *ponedores de quebracho*...”.

Allí aprendió mi infancia cómo va tras la gloria  
la ilusión que es un pobre caballito de noria... p. 91

La infancia evocada en “caballitos de palabras”, como llama a sus poemas. El baldío, la carpa que se instaló en él, el organito, ese mundo de colores girando todas las tardes, e imantando los ojos de los pibes del barrio. Años en que se pagaba veinte centavos por la felicidad. Luego, el gozo de girar entre música y gritos, viendo pasar la realidad frente a los ojos. Y, por fin, el vacío que deja la carpa al irse y la muerte de la diversión: solo resta el hueco en el baldío.

De alguna manera, el tiovivo era la imagen de la vida:

Y luego, el vértigo de girar como un trompo,  
mientras lo que nos rodeaba se iba en sentido opuesto,  
y parecerse así al Tiempo mismo  
pasándole su brocha sin fin al Universo. p.105

Mi espíritu como otra calesita  
se quedó dando vueltas en un sueño sin fin...p.106

La evocación de la plácida vida provinciana: el barrio, los amigos, la primera novia. Luego, la partida y el regreso. Un poema titulado “Romance de la calle amiga”, encarna una versión diferente del mismo tema del regreso al pueblo, que comenta líricamente Olegario V. Andrade en su antologizado y sabido: “La vuelta al hogar”:

“Todo está como era entonces:  
la casa, la calle, el río,  
los árboles con sus hojas  
y las ramas con sus nidos...”<sup>27</sup>

En Ponferrada leemos:

¡No te imaginaba tanto

---

<sup>24</sup> Catamarca, Edición de la Dirección de Cultura de la Provincia de Catamarca, 1981.

<sup>25</sup> Buenos Aires, Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1982,82 pp.

<sup>26</sup> Buenos Aires, Ediciones Penka, 1982,79 pp.

<sup>27</sup> Andrade, Olegario V. *Obras poéticas*. Prólogo de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Editorial Confluencia, 1998, pp.129-132.

nostalgia, sabor del pueblo!  
Las casas acurrucadas  
esperaban mi regreso.

Yo soy un resucitado.  
La calle baja del cerro  
y entre dos filas de asas,  
viene corriendo a mi encuentro. pp. 115-116

A diferencia del poeta entrerriano, que ya no se siente aquel que se fue, sino otra persona que: “el niño se ha hecho hombre, / y el hombre tanto ha sufrido/ que apenas trae en el alma / la soledad del vacío”. La experiencia del catamarqueño es otra: vuelve a ser quien fuera, en una suerte de palingenesia, de volver a nacer en contacto con la tierra natal. No hay contraste entre el ayer y el hoy, hay rescate del ayer, un desandar el tiempo circular de las calesitas.

Por el contrario, frente al “todo está como era entonces”, el poeta advierte los cambios que en su país chico han traído los años. Pero hay en eso un espacio que no se mutado: la calle Pardo

En Catamarca donde va cambiándose todo,  
tú conservas el aire del Catamarca viejo.  
Quedas en mi provincia, como dentro una sala  
el único retrato que quedó del abuelo, p.124

En este primer libro, Ponferrada acusa dos influencias bien insinuadas: una, ocasional, de Lugones, en imágenes y comparaciones sensoriales:

Brotaron salpullidos de grillos en la calma.  
Llena de tics nerviosos la quietud parpadeaba, p. 125

Una cigarra raspa su ronquera de fósforo, p. 131.

Y, junto a huella lugoniana, una más firme presencia, la del Marechal de los *Días como flechas* (1926), el primer poemario creacionista argentino. Reléanse, para comprobarlo, tres poemas de Ponferrada: “A la chica del órgano” (“Detrás del horizonte manso de las ojeras/ maduraron tus ojos de tardes provincianas/ como ciruelas / aterciopeladas”, 103) y, cabría citar todo el texto de “Poema de la puerta en el regreso” (p.117), dedicado al único discípulo argentino del creacionismo marechaliano de esa sola cuerda, Horacio Schiavo; y “Milagro” (p. 133).

Este primer libro no acusa rasgos propios, sino más bien refleja influencias y lecturas diversas. El segundo, *La Noche y yo* inicia una modalidad que será sostenida en los futuros libros: es un poemario, es decir un libro en que se evidencia una unidad íntima de tono, un tema eje del canto lírico, un clima común que envuelve y pesa sobre el todo de los poemas. No serán puñados de textos, sino conjuntos. No digo que estén exentos de ecos de otros autores, pero el libro se presenta como una unidad.

*La Noche y yo* es un romancero, es un romancero nocturno, que, por veces, deja filtrar asomos lorquianos, apegado al *Romancero gitano*:

La Noche estaba de pie  
en el umbral de su casa;

los grillos la relucían  
como alfileres de plata, p. 153

La Noche, siempre dicha con mayúscula personificada, es a la vez hábitat del poeta, amada, dialogante, pena y connaturalizada. El ánimo nocturnal del poeta se siente a gusto en su seno, hasta que llega, en el poema final la mañana dominical plena de sol.

No es un libro original ni personal. Solo estimo que puede decirse que es orgánico. Esto es propio de la lírica que expresa el ánimo dominante en el cantor durante un cierto período. Lo mismo ocurrirá, aunque de manera más acentuada, en *El Alba de Rosa María*. Paradójicamente, el poeta se despide de la Noche y anuncia un Alba, pero será la del dolor y la elegía:

Ya el alba está naciendo en tu ribera,  
y una mujer de música me nombra.  
Adiós, raíz amarga de la sombra,  
el día del amor me recupera. p. 217

Si bien el poema inicial que se cierra con la cuarteta dicha, es una despedida del nocturno, es el ingreso al ámbito del dolor por la pérdida de la niña:

Ella fue pequeña y yo no la tuve entre mis brazos.  
Su infancia queda ahora inmóvil en la noche. p. 237.

Este par de versos será recurrente, e ira tejiendo un hilván a lo largo del libro. Opera como un *ritornello*, con las características del mismo. Se suele, erróneamente, creer que un estribillo es repetición, cuando, en rigor, cada vez que aparece, en distinto contexto, y en el avance de los poemas, se va matizando, mutando, enriqueciendo. Me recuerda aquella advertencia de Fernández Moreno, respecto de las recurrencias en sus poemas. “Yo no me repito. Se repite el pregonero. Yo me acrezco”.

Este poemario es una larga elegía expresada, ya no en versos medidos, sino en versículos, apropiados para la manifestación del dolor y de la concentración. Si, como dice lindamente Luis Franco, en los cuatro versos de una copla cabe todo el sentimiento, en un versículo percibimos los dos movimientos cordiales: la contracción de la sístole y la expansión de la diástole.

Este poemario es un libro enlutado por una pena amarga que no se acaba nunca de decantar. El duelo se vive a lo largo de toda la obra, con una apertura de cristiana esperanza hacia el final.

El cuarto de los libros poéticos y el tercer poemario, según lo dicho, es *Flor Mitológica*. En el, la imagen de la rosa centra en sí el carácter del mito en cuanto a atemporalidad y densidad semántica de muchas acepciones, que el poeta va desgranando preferentemente en sonetos.

“Adán”, en sus tercetos, en el momento del abandono de Edén, quiere llevarse algo de él:

Quiso el hombre caído, salvar alguna cosa  
de aquel inmenso reino natural que perdía,  
como recuerdo, acaso, de edad tan venturosa:

Y, así, cortó una rosa mínima que se abría.  
Mas nunca supo Adán que esa pequeña rosa

era precisamente la poesía. p.297.

Bellísima y sugestiva imagen: la poesía es una rosa perviviente del Paraíso. Es un pequeño trofeo que el hombre ha salvado para vivir en el mundo. La rosa siempre será la motivación permanente para el retorno al Edén. Todo poema no es sino una imitación de aquella flor mitológica hurtada. Aquí no es la chispa de Prometeo, incitadora de la razón y de la iluminación inteligente, es “una rosa inaprensible”, como la define Ponferrada en un poema, que suscita la creación, que enciende la voluntad de imitarla, de acercarse a ella, como modelo de Belleza, como imagen del Paraíso. La imagen es un verdadero acierto y vale por muchos poemas.

Ahora, saltemos por sobre el *Loor*, para dejarlo a la hora del cierre, por ser el más personal aporte de Ponferrada a la poesía argentina.

En 1950, publica el autor una *plquette* con un solo texto: *Poema fiel*. El sello dice Ediciones de la Peña de Eva Perón. Se tiraron del poema solo 100 ejemplares fuera de comercio, ello explica su inexistencia en los repositorios bibliográficos. En la Academia disponemos de un ejemplar ingresado en la generosa donación de José Luis Trenti Rocamora. Precisamente, Trenti me explicó la naturaleza de esas ediciones reducidas. Un conjunto de escritores e intelectuales peronistas, fueron invitados por Eva Perón a reunirse periódicamente con la presencia de ella, para comentar sobre temas de la realidad cultural del país. Se conjuraron en que, cada semana, uno de los asistentes debía llevar una pieza literaria para ser leída en el seno de la tertulia. Trenti, con esa habilidad editorial que lo caracterizó, en plazo apretado editaba la *plquette* que se distribuía entre los presentes, y pocas personas más. Casi todas las piezas de la Peña se han perdido, o, al menos, no tienen figuración en las bibliotecas conocidas. Ese es el origen del poema de Ponferrada, que, en su caso, es un texto poético que manifiesta su fidelidad al movimiento peronista y a Eva, particularmente por su acción en apoyo del coronel Perón, en el 17 de octubre. Se trata de un poema político, de catorce estrofas de alejandrinos, con rima consonante alterna, de escaso valor estético, y algo desperejo en el fraseo, pero, claro, de alto valor testimonial. Para que el público sepa algo de él, rescato un par de estrofas:

La miro, como un sueño que la ansiedad descubre,  
en la semana aquella tan dolorosa y fiel,  
la miro floreciendo como un rosal de octubre,  
floreciendo en los sueños de nuestro Coronel.

Sin embargo, lo hicimos. Cumplimos su mandato  
difundiendo el sencillo mensaje de su fe  
y escribiendo con tizne (¡carbón descamisado!)  
un apellido mágico que empezaba con “P”.

Van a pasar tres décadas hasta que colecte un nuevo poemario nuestro autor: el *Libro de Arión* (1982). Otra vez se trata de un poemario y no de un libro de poemas. Está dedicado a Luis Franco. Es un mitopoema. Toma la figura entre mítica e histórica del poeta Arión, de quien nos cuenta Heródoto que fue el creador del ditirambo. Ponferrada bautiza, a lo hebraico, el mito helénico asociándolo al Génesis. Arión, el músico de Lesbos, es hijo predilecto de Dios y de él recibe el don del canto. Es el poeta por antonomasia, su voz tiene poderes sobre la naturaleza y acompañó a Adán en su destierro, para bonificarle con el canto la vida ardua que le esperaba.

Uno de los lances que narra poéticamente Ponferrada es su salvación por el delfín, concitado junto a la nave por el poder atractivo del canto, que se cree el final del poeta, antes de morir a manos de marineros codiciosos. El *Libro de Arión*, compuesto con una base rítmica muy firme, pero en versos breves hepta y pentasílabos, en su mayor caudal, incluye, como homenaje al poeta paradigmático un epitalamio, un ditrambo y una elegía.

Hagámosle lugar a algunos pasajes para que se tenga idea de la tesitura del poema, difícil de hallar hoy en día, con una andadura rítmica sostenida y flexible:

Jinete, volandero, navegante andariego; domador de la tierra y de los aires y del agua y destiempo; montaba igual un potro que un milano o un delfín	A nuestro personaje lo llamaron Arión. Pero tuvo otros nombres y otros muchos tendría seguirá teniendo mientras viva lo que en él es aliento, pulsación y consigna. pp. 28-29
---	--

Casta preclara y clara como la luz y el agua, Cuando un poeta dice su primera palabra, uno siente y conoce que es Arión el que habla.	¡Oh abuelo prodigioso del cantar navegante: déjame entrar un día de grumete en tu nave! p. 31
---	---

El mismo año en que se editó el *Libro de Arión*, publica en Buenos Aires, su *Elegía del Paraíso*, ilustrada con un par de dibujos de Rodrigo Bonomé. El libro tiene dos partes, precedidas por un ofertorio, donde se afirma el don poético:

Pues el verso es el don,  
Señor, que tú me diste por oficio  
y en él mi corazón  
se pone a tu servicio  
cantando en tu dolor, tu sacrificio.

No hallando mi porfía,  
mérito que invocar en Tu presencia,  
recurre a la poesía,  
porque su transparencia  
es lo que más me acerca a la inocencia. pp. 11-12

La primera parte, titulada “Árbol de vida”, es una glosa del *Génesis* en liras, es la primera vez que el poeta compone en esta estrofa de origen italiano y radicada en España por Garcilaso. Las secciones de esta primera parte son: “El Paraíso”, “La caída”, “El rescate” y “El signo”. Lo que va del Árbol de la Vida del Edén, al Árbol de la Cruz.

Esto es el Paraíso:

alegría de ser en la ventura  
de gozar lo preciso  
sin la ansiedad impura  
que hoy pesa al alma en esta noche oscura.

Y tuvo Adán recién,  
como un desgarramiento, la experiencia  
de su perdido bien.  
Y clamó en su conciencia  
la decapitación de la inocencia.

La segunda parte se denomina “Pesebre” y comprende una égloga pastoril en verso, a la manera de Juan del Encina, villancicos, canciones de cuna y una glosa. Estos poemas están escritos con la inflexión de la poesía folclórica, y con la espontánea ingenuidad de la voz del pueblo, con toques de ternura y de coloquialismo. Veamos unas muestras:

Con permiso de la señora,  
con permiso del señor,  
esta comparsa quisiera  
alabar al Niño Dios.

Dios te salve, dijo  
el ángel Gabriel.  
De parte del cielo  
traigo este papel.  
El papel decía:  
“Niña del laurel,  
bendito es el fruto  
de tu vientre. Amén”

Yo, Niño, no tengo un higo  
para darte en la ocasión.  
Pero como soy mendigo,  
te traigo mi corazón.

Había una vez un Niño  
que no quería dormirse  
y esto le daba pena  
a la mamita Virgen.  
Pidió un ángel del cielo  
para mecer su cuna;  
pidió una mamadera  
con leche de la luna

Leonardo Castellani, que escribió penetrativamente sobre la poesía y el teatro de Ponferrada,<sup>28</sup> cuando traza la reseña de sus primeros libros poéticos señala que maneja bien las formas, que ha afinado el instrumento expresivo y métrico, pero que no ha dado con un asunto arrebatador. Si bien reconoce que algunos de sus poemas alcanzan un temple comparable al poema “La Noche”, de Francisco Luis Bernárdez, subraya que no ha hecho más que templar. Dice que hay mucho bordoneo y ejercicios de digitación, pero que: “La Poesía, para vivir, tiene que servir a uno de los Seis Trascendentales” (p.280). Y agrega: “En la Argentina, los poetas carecen en general, de filosofía, siendo la gran tara de sus destinos la endeblez intelectual de la materia de sus cantares” (p.281).

Y, sintéticamente, asentaba esta frase, escrita en 1938: “Falta que el poeta ponga su acabado instrumento al servicio de algo; pero no de cualquier cosa sino de un señor que no pueda morir” (p. 279). La sabida frase, pronunciada por el Duque de Gandía, resultará o bien profética o bien estimulante incitación para una metanoia poética al poner su arte al servicio de un señor que no muera, pues tres años después el catamarqueño dará a conocer el *Loor de Nuestra Señora del Valle*. Con este poema, Ponferrada da razón, y respuesta al señalamiento profundo de Castellani, quien afirma: “Es quizá el trabajo más importante de la poesía sacra que se ha dado hoy en Iberoamérica” (*ob.cit*, p. 290).

El 29 de septiembre de 2006, visitaba nuestra Academia el Presidente del gobierno de La Rioja, España, con su comitiva. En la ocasión, en las palabras de bienvenida con que lo recibimos, recordamos la obra poética magna de Ponferrada. A propósito de la evocación de San Millán de la Cogolla, residencia del primer poeta de nombre conocido de la lengua castellana, Gonzalo de Berceo, decía en mis palabras, y permítanme que retraiga mis dichos:

“Para finalizar, me place subrayar, *dulcis in fundo*, una olvidada razón de hermanamiento con la Rioja española. Me refiero a que nos avecinan a esa noble tierra dos largos poemas escritos en nuestra patria, herederos voluntarios del legado berceano. Me explico.

Nuestro país, en toda Hispanoamérica, es el único que ha dado en el siglo XX, curiosamente, dos frutos ricos en la cuaderna vía, discipulares modernos del fraseo y del mester del poeta riojano. Uno es el considerado como el mayor poema religioso argentino: *Loor de Nuestra Señora del Valle* (1941) –para algunos, de toda América hispanohablante-, íntegramente tajado en la estrofa que modeló Berceo, compuesto por don Juan Oscar Ponferrada, nacido en tierras catamarqueñas, protegidas por la Virgen morochita, “morena”, dirían en la Península. Es curioso como un poeta actual supo flexibilizar la cuadriga poética antigua para expresar su alma de lírico contemporáneo:

Así, para orientarme por este mi deseo  
de cantar simplemente, conforme a lo que creo,  
pido tu voz, maestro Gonzalo de Berceo,  
poeta y peregrino, zorzal y benteveo.

---

<sup>28</sup> Castellani, Leonardo. “Ponferrada simbolista”, “Nuestra señora de Catamarca”, “*Loor de Nuestra Señora*” y “*El carnaval del diablo*”, en *Crítica literaria. Notas a caballo de un país en crisis*, Buenos Aires, Editorial Dictio, 1974, pp. 274-301, seguidamente.

Linda es la asociación del poeta español, ya no con la calandria ni con el ruiseñor, como lo hace el riojano en uno de sus poemas, sino con dos aves argentinas, criollas, zorzal y benteveo. Es que el poema es un aquerenciamiento del poeta riojano”.<sup>29</sup>

Valga lo dicho para demostrar cómo sabemos exhibir lo bueno nuestro cuando tenemos visitas de calidad.

En esas palabras de la autocita, menciono dos poemas argentinos extensos en cuaderna vía. El segundo, ignoto, inédito, es la *Fábula de san Brendano*, de Miguel Ángel Echeverrigaray, cuyo manuscrito está iluminado con dibujos del autor, apropiados a la contextualización medieval. El texto, comienza con una “Alabanza y ruego a Gonzalo de Berceo”. Es indudable que este poema inédito está motivado por el *Loor* de Ponferrada. Que sepamos es la única descendencia que el poema catamarqueño ha suscitado entre nosotros. Poéticamente, es inferior a modelo.

El *Loor* constituye el mayor esfuerzo logrado de otro maridaje de los practicados por Ponferrada: el del espíritu religioso contemporáneo, la devoción a una advocación local de la Virgen, expresada en la forma estrófica más antigua de la poesía castellana, la cuaderna vía.

Pido tu voz, maestro Gonzalo de Berceo,  
pura de amor y clara de verdad pues deseo  
que lo que cante sea conforma a lo que veo  
y lo que me conmueva conforme a lo que creo.

Avanzan las estrofas con su paso cansino y armonioso, comentando los avatares y episodios de la historia de la Virgen morocha. La expresión se ha consubstanciado con la modalidad expresiva, ingenua y candorosa del primitivo poeta riojano, cuando comenta los gozos de María, y de semejante forma, y el catamarqueño la emparda en el allanamiento de los casos y momentos, de los orígenes y milagros de Nuestra Señora del Valle.

Las notas al texto poético, graciosamente, van también en tetrástrofo alejandrino, y en ellas se deja constancia de las deudas con infolios e historias de los que el poeta se nutrió, y de alguna otra deuda grata, como cuando, al asentar la comparación de los ríos de montaña: “braman por las quebradas como toros bravíos”, y acota simpáticamente:

El ganadero tropo, que aquí viene tan bien,  
no es mío y, por lo tanto, quiero decir de quién:  
se le ocurrió al poeta Luis Franco describiendo  
una de las crecientes del río de Belén.

En fin, el magno poema requeriría, por sí solo, un largo tratamiento y escolio crítico. Hay gente joven que está trabajando en ello, en esta misma tierra catamarqueña.

El lector avanza sin el menor esfuerzo por las líneas de la cuadriga que jamás hace sentir su estructura sólida y estricta. Uno pierde conciencia de que transcurre y cursa por la tierra sembrada de sentido de los cuatro surcos paralelos, tal es la notable fluidez con que avanzan. Ello confirma la buena ejecución operativa de la poética que el poeta ha enunciado, cifrada en esta impar estrofa:

---

<sup>29</sup> Barcia, Pedro Luis. “La Rioja, cuna de la lengua”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires: AAL, t. LXXI, septiembre-diciembre de 2006, n° 287-288, pp. 621-626, lo cit. en pp.,624-625.

Ni esclavitud retórica ni indisciplina gana;  
dejar que la poesía nazca de buena gana,  
-como si fuera un poco de luz de la mañana-,  
al compás de la holgada respiración humana.

Al concluir esta exposición mía y verlos a ustedes atentos, recuerdo una graciosa anécdota que cuenta Ponferrada. Al finalizar una conferencia, vino un señor a felicitarlo por lo buen expositor que era. El poeta, indignado, le señaló que lo vio dormir a pata suelta durante toda su disertación. A lo que el otro respondió, insólitamente: “Quédese usted tranquilo. Yo soy un catador de conferencias. Cuando los oradores empiezan tropezando con sus propias palabras yo me pongo nervioso y no puedo dormir. Pero si empiezan con la fluidez con que usted sabe hacerlo, como lo comprobé, me digo: es de los nuestros; puedo dormir tranquilo”.<sup>30</sup>

Lo lamento y me disculpo: los vi y los veo a todos muy despiertos. He fracasado.

---

<sup>30</sup> *Entrevista en CEDAL, ob. cit., p. 294.*

