

Memoria histórica, oralidad y escritura en *El campamento de los cobardes* de Carlos Matorras Cornejo

Graciela Balestrino*

Resumen

Este trabajo –perteneciente al Proyecto Picto UNSa N° 36715/08 “Construcción de identidades y sus representaciones discursivas - Salta, siglos XVIII-XXI”– propone estudiar la emergencia de procesos identitarios y representaciones sociales en el discurso teatral del ámbito y período antes citados. En tal sentido, *El campamento de los cobardes* (1955), del dramaturgo salteño Carlos Matorras Cornejo, exhibe en forma explícita espacios culturales contrastados según los parámetros propio/ajeno y alteridad/mismidad, mostrando las aristas más visibles del sometimiento que padecieron los aborígenes chaqueños durante la colonización española. La acción dramática de la pieza acontece en 1774 en el Chaco Gualamba durante la expedición que comandó Gregorio Matorras, gobernador del Tucumán. La puesta en discurso de la “pacificación de los mocovíes” cuestiona la identidad del colonizador y del aborigen, las relaciones entre historia y ficción y la confluencia de fuentes documentales históricas con relatos de tradición oral imbricados en prácticas culturales de la etnia mocoví. En conclusión, interesa examinar el roce discursivo que produce la utilización de fuentes letradas con formalizaciones de oralidad y los efectos ideológicos de tal confluencia.

Palabras clave: Memoria histórica – Oralidad y escritura – Carlos Matorras Cornejo – Construcción de identidades

Abstract:

This work -that belongs to UNSa. Picto Project No. 36715/08 «Construction of identities and its discourse representations -Salta, XVIIIth-XXIst centuries»- studies the emergence of processes of identity and social representations in the theatrical discourse in the context and period mentioned above. In this regard, *El campamento de los cobardes* (1955) by Salta’s playwright Carlos Matorras Cornejo exhibits explicitly contrasting cultural spaces within the parameters self /others and otherness/sameness, showing the most visible edges of the subjugation suffered by the Chaco Indians during the Spanish colonization. The dramatic action of the play occurs in 1774 in the Chaco Gualamba during the expedition commanded by Gregorio Matorras, governor

* Facultad de Humanidades, INSOC, Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSA).

of Tucumán. The discourse about the «pacification of the Mocoví» questions the identity of the colonizer and the indigenous group, the relationship between history and fiction and the confluence of historical documentary sources with oral tradition stories embedded in cultural practices of the Mocoví ethnic group. In conclusion, it is interesting to examine the discourse contact produced by the use of literate sources with formalizations of orality and the ideological effects of such a confluence.

Key-words: Historical memory – Orality and writing – Carlos Matorras Cornejo – Identity construction

El reiterado intento de la escritura literaria para reponer en ella, con variadas estrategias, las formas de la oralidad, sus ritmos, sus situaciones concretas de realización parecería así obedecer a una necesidad permanente de puesta en texto de la alteridad y la diferencia. Se trata, sin duda, de procesos de ficcionalización, de figuración de las formas de la voz, por lo que desde el lado de “lo real” –como señala Ostria González (1987)– la dimensión oral se constituirá siempre en la escritura como “una ausencia irremediable”.

(PALERMO, 2005)

El trabajo que aquí presentamos se inscribe en el Proyecto Picto UNSa N° 36715/08 “Construcción de identidades y sus representaciones discursivas - Salta, siglos XVIII-XXI”, cuyo propósito es estudiar procesos de interacción sociopolítica durante la colonia y poscolonia, así como la dinámica y especificidad de prácticas culturales en las que se manifiestan transformaciones identitarias y representaciones sociales.

La escritura teatral producida en Salta durante el siglo pasado, que hasta el presente ha generado escaso reconocimiento y legitimación¹, conforma un notable cuerpo textual para dicho examen. En tal sentido, la dramaturgia de Carlos Matorras Cornejo (1908-1961) tiene gran relevancia en la historia del teatro salteño, como se sostiene en diversos trabajos², pese a que su autor se mantuvo al margen de la práctica teatral provinciana de los años '50 (ARIAS, SAICHA y PARRA, 2000).

La publicación en forma conjunta de sus primeros textos dramáticos, *El escapate* y *Cuando Zeus está ausente*, en 1952, reviste gran importancia, si se tiene en cuenta que gran parte de las piezas de autores locales de la primera mitad del pasado siglo conforman un notorio *corpus* de *escritura perdida*³.

1- En G. BALESTRINO, 2005: 281-29 y 2005*; G. BALESTRINO y M. SOSA, 2005: 291-329 y 2007: 347-423, se realiza un estudio pormenorizado y sistemático de la historia del teatro salteño del siglo XX.

2- Para una visión general acerca de la vida y obra de Matorras, véase ARIAS, PARRA y SAICHA, 2000, si bien las autoras dedican la mayor parte de su análisis a *Cuando Zeus está ausente* y *El fuego robado*, piezas de intertexto clásico. En M. SOSA, 2005 y G. BALESTRINO, 2005b y 2007 también se realizan lecturas de textos teatrales específicos de Carlos Matorras.

3- Jorge Dubatti (1999: 19) traslada al campo teatral el concepto *literatura perdida*, elaborado por los medievalistas ingleses Alan Deyermond y Robert Wilson.

Algunos de los otros textos dramáticos de Matorras: *El fuego robado*, *Tan sólo el monte lo sabe*, *Sacha o la represa del diablo*, *El campamento de los cobardes*, *La vida no se detiene* y *Eso que se llama Patria* (inconcluso) se editaron muchos años después de su muerte⁴.

El campamento de los cobardes (1955) es un caso notable de la dramaturgia de Matorras⁵. La importancia de este drama que, como dijimos, se publicó por primera vez en G. Balestrino y M. Sosa (2008, *op. cit.*) radica en el hecho de que su escritura, más allá de su valor artístico, por sí misma es un acto de recuperación de la memoria histórica.

El campamento... textualiza un acontecimiento ocurrido en el actual territorio salteño en 1774, para narrarlo de un modo diferente a como lo hizo la historia oficial. La expedición que realizó el gobernador del Tucumán Jerónimo Matorras al Chaco Gualamba⁶ para firmar un tratado de paz con el pueblo mocoví, exhibe espacios culturales contrastados que marcan las oposiciones propio/ajeno y alteridad/mismidad, mostrando simultáneamente las aristas más visibles del sometimiento que padecieron los aborígenes del Gran Chaco durante la colonización española.

Como expondremos seguidamente, la puesta en discurso de la *pacificación de los mocovíes* que escribe Matorras en *El campamento de los cobardes* se postula como teatro de *base histórica*, esto es, como *conjunción de historia y ficción*. De tal manera, el texto construye en forma problemática la identidad del colonizador y del aborígen mediante el roce discursivo de documentos letrados con relatos de tradición oral imbricados en prácticas culturales de los pueblos autóctonos de la región geocultural chaqueña.

El Prefacio del drama

La acción dramática de *El campamento de los cobardes*, desplegada en tres actos⁷, acontece en el siglo XVIII –poco antes de la instauración del Virreinato del Río de la Plata– en un espacio selvático ocupado por diversos pueblos aborígenes que desde los inicios de la conquista habían resistido el proyecto *civilizador* de los españoles e impedían abrir una ruta que comunicara la provincia del Tucumán con Asunción.

4- En 1991 la Comisión de Homenaje a Matorras imprimió un reducido número de ejemplares de *Tan sólo el monte lo sabe* y dos años después el Instituto Luis Emilio Soto (ILES) de la Facultad de Humanidades de la UNSa editó *El fuego robado*. En G. Balestrino y M. Sosa (2008) se incluyen *Tan sólo el monte lo sabe* y el hasta entonces drama inédito *El campamento de los cobardes*, ambos con respectivos estudios preliminares y notas.

5- El archivo del escritor se encuentra en el ILES, cuya Directora, Mg. Amelia Royo, gentilmente lo puso a nuestra disposición. *El campamento de los cobardes* se conserva en una versión manuscrita y en una copia dactilografiada que contiene numerosas correcciones de puño y letra del dramaturgo.

6 Pedro Lozano, en su *Descripción corográfica del Gran Chaco Gualamba* (1733), así denominó al extenso territorio sudamericano que se extiende desde el nacimiento de los ríos Otuquis y Parapiti, en Bolivia, por el norte, y el río Salado, por el sur, en Argentina. En la República Argentina la región chaqueña abarca las provincias del Chaco y Formosa, norte de Santa Fe, nordeste de Santiago del Estero y este de Salta.

7- Todas las citas de *El campamento de los cobardes* corresponden a la edición del texto que he realizado en G. BALESTRINO y M. SOSA, *op. cit.*, cotejando el manuscrito y la versión definitiva. En todos los casos se menciona acto, escena y página.

A continuación de la nómina de personajes el dramaturgo sitúa la coordinada espaciotemporal del drama en la región del Gran Chaco Gualamba en 1774, pero es más explícito en el breve *Prefacio*, que funciona pragmáticamente como metatexto:

El fondo de esta pieza teatral es histórico: las tiendas del “Campamento de los Cobardes” se alzaron un día a orillas del río Bermejo, en épocas en que los mocovíes acostumbraban aún celebrar su tradicional “Fiesta del Tigre”, según puede verse en el *Diario de la expedición hecha en 1774 a los países del Gran Chaco por Don Jerónimo Matorras, Gobernador del Tucumán* (Colección de obras de y documentos relativos a la historia de las Provincias del Río de la Plata, por Pedro de Ángelis, tomo VI).

Asimismo, las palabras con que el misionero describe a aquellos indios en la Escena V del Acto I, han sido extraídas, casi textualmente, del *Diario del viaje del Padre Lapa al Gran Chaco Gualamba* (Revista de la Biblioteca Nacional, t. 23, N° 56, pág. 477 y sig.). El resto es, desde luego, totalmente imaginado (215).

Como se observa, el Prefacio se inicia con la aseveración rotunda del dramaturgo acerca de la genericidad de su drama: el “fondo” del mismo es histórico, puesto que el “campamento de los cobardes” efectivamente se emplazó a orillas del Bermejo durante la expedición al Gran Chaco comandada por el gobernador del Tucumán Gregorio Matorras, cuyo objetivo, como dijimos, era concertar la paz con los mocovíes, cuando estos –dice el dramaturgo– aún mantenían en forma vívida la celebración de su ancestral Fiesta del Tigre.

Seguidamente declara sus fuentes documentales, con sus respectivos datos bibliográficos, si bien corresponde aclarar que el *Diario de la expedición* no fue escrito por Jerónimo Matorras sino por Blas Joaquín de Brizuela, uno de los maestros de campo que participaron en la empresa, si bien su nombre no figura en la portada del texto editado en 1837 por Pedro De Ángelis (1972).

Finalmente, para que no queden dudas sobre la entidad del discurso histórico en *El campamento de los cobardes*, concluye subrayando el carácter ficcional del drama. En efecto, afirma que, salvo el episodio histórico que conforma el núcleo de la andadura de la pieza, “el resto es, desde luego, totalmente imaginado”, manera muy elíptica de referirse a la trama sentimental que visibiliza los sentidos del texto teatral.

El *Diario* de la expedición de Jerónimo Matorras

El aséptico discurso logístico-militar del enunciador del *Diario de la expedición...*⁸ se inicia con una minuciosa nómina del estamento jerárquico militar en orden decreciente: el Gobernador y su maestro de campo, eclesiásticos y misioneros, capitanes..., para concluir con el número exacto de los anónimos milicianos –descontando los ciento treinta desertores del tercio del Tucumán– además del armamento, cabalgaduras y alimentos para una marcha de cuatro meses.

8- Todas las citas de este texto, que en adelante identificaremos como *Diario*, corresponden a la edición de Pedro De Ángelis, *op. cit.*

El reiterado procedimiento de mencionar fechas, leguas recorridas y nombres de parajes –desde el Fuerte del Valle hasta la Laguna de Lacangayé⁹, donde se produce el encuentro con Paikín, el gran caporal de los mocovíes– se fractura con referencias a sucesivas deserciones y motines que son castigados con rigor:

El siguiente [día] 9 caminamos 4 [leguas] y pusimos el real en el paraje Las sepulturas, donde nos mantuvimos hasta el 11, aguardando que llegase el señor canónigo con su carretilla y otras providencias. Trajéronse cinco desertores y se dieron a cada uno con carreras de rigurosas baquetas, dando el señor gobernador 10 pesos a cada uno, que repartieron entre los que los apresaron, prometiendo doblada cantidad a cualesquiera otros que en lo sucesivo se prendiesen por igual delito (263).

Más adelante, el relator menciona con detalles el incidente que dará el título al drama que estamos considerando:

El 10 y 11, aprontando todo lo preciso para caminar a la ligera (como llaman a la *gurupa*) [se quedó] el señor canónigo con su carretilla, con los dos tenientes coroneles del Tucumán y 150 hombres, que por su cobardía y mala voluntad nos habían servido de bastante molestia y estorbo. Dejámosle mas de 500 rese con bizcocho, harina [...] y todo lo demás necesario de víveres y municiones por más de tres meses [...] quedaron siempre llenos de temores, porque sólo aspiraban sus deseos a regresar a la provincia.

[...] El 12, a eso de las tres [...] salimos de aquel tren a toque de caja, dándole el nombre de *Acampamento de los cobardes* (272-273, cursivas del autor).

La última parte del *Diario* es un informe separado de la historia de la expedición por su extenso título¹⁰. Aquí Brizuela abandona las convenciones genéricas del diario militar, para testimoniar la realidad geográfica y humana que sorprende a los expedicionarios, utilizando el tipo textual de la relación¹¹. El narrador subrepticamente va filtrando lo *extraño*: una víbora de dos cabezas y “*ampalabas* de disforme grandeza, arañas de desmedido tamaño, escuerzos disformes y avispas de mucha bravura” (296). Este bestiario se completa con la referencia a dos exóticas naciones aborígenes, una con seres “pelados enteramente” y la otra con “enanos cuya estatura no pasaba de tres cuarta”.

Es obvio que aquí el *Diario* duplica el imaginario europeo sobre los aborígenes, en los cuales la anomalía subvierte el *orden* del mundo *civilizado*. Como dice Edmond Cros (1997: 51), “quien habita otro mundo no puede ser mi semejante”.

Pedro de Ángelis en su “Discurso preliminar al *Diario* de Matorras” critica la ingenuidad del gobernador y lo hace responsable de errores en observaciones topográficas y en la referencia a seres deformes, “que fueron repilogadas [*sic*] gravemente en una cédula real del 6 de septiembre de 1777” (25).

9- En la versión dactilografiada del drama, una nota manuscrita del autor consigna que Lacangayé significa “devoradora de hombres”.

10- El mismo es un resumen o tabla de contenidos del informe: “Hácese relación del río Grande y Bermejo; virtudes de sus aguas, del temperamento de los países del Gran Chaco Gualamba, de los pájaros, de los árboles, de las yerbas, de los animales y de las naciones que ocupan las riberas de dichos ríos”.

11- Elena Altuna (2005: 156) especifica que las Relaciones, producto emergente del sistema colonial español, conforman un tipo textual generado por la demanda de información del Consejo de Indias.

Evidentemente, De Ángelis considera al gobernador como la voz autorizada de lo que él denomina “*Diario de Matorras*”, mientras que a Brizuela solamente le otorga el estatuto de “redactor”: “lo acompañaban [a Matorras] el coronel don Francisco Gabino Arias [...] el maestro de campo Brizuela, que redactó el diario (247-248).

El Campamento de los cobardes

Llama la atención que el título de la pieza dramática de Carlos Matorras refiera la falta de valor militar de soldados que luchan por debida obediencia al rey Carlos III y no incluya el nombre de su tatarabuelo, tan notorio en el título del *Diario*.

La acción de *El campamento...* también se enmarca en el tratado de paz con el que debe culminar la expedición militar del Gobernador del Tucumán, pero los mismos hechos tienen una formalización y sentidos diferentes. Aquel sólo aparece como personaje actuante en el primer acto y nos enteramos de la firma del acuerdo por el relato conciso y perentorio de un mensajero indio, para evitar la muerte inminente del Capitán, prisionero de Lachirikin.

En los dos primeros actos los sucesos se desenvuelven en el campamento de los expedicionarios, mientras que todo el acto tercero transcurre en la toldería mocoví. La constelación de personajes se concentra en dos pares antagónicos, *máscaras* de los sujetos colectivos enfrentados: El Capitán/Lachirikín y fray Antonio/el Payé. Esta configuración se completa con Francisca de Paula y Acevedo, mediadores entre aquellos. Francisca, que Matorras convierte en hermana de Lachirikín, intenta superar por amor las barreras lingüísticas y culturales entre indígenas y conquistadores; acepta el bautismo –acción urdida por el Capitán para ocultar su falta disciplinaria de haber introducido subrepticamente a la joven india en el campamento militar– sin comprender el sentido religioso y político de su conversión. Francisca, finalmente rechazada por su comunidad y por los “blancos”, se arroja a las aguas del Bermejo. Por su parte, Acevedo es el lenguaraz, el *traductor* que establece puentes lingüísticos de entendimiento entre unos y otros.

Matorras incluyó todos los niveles jerárquicos de la extensa nómina de individuos que cita el *Diario*, que se incorporan al texto dramático como figuras emblemáticas del colonizador español en América; así, “el señor gobernador Don Jerónimo Matorras” pasa a denominarse “el Gobernador”; del grupo “eclesiásticos y misioneros” sólo incluye a Fray Antonio Lapa, cura doctrinero de la reducción de Macapillo, que se convierte en “Fray Antonio”. También transforma en personajes activos al cacique Lachiriquín, al lenguaraz Acevedo y a Francisca, que en el *Diario* de Brizuela se mencionan incidentalmente. Así, pues, El Payé, antagonista del misionero, es el único personaje del drama que no está tomado del *Diario* de Brizuela.

El dramaturgo también recupera algunos hilos narrativos secundarios del *Diario*, y los reescribe muy libremente. De tal modo, la referencia a “los lavaderos de oro de los varios ríos que bajaban [de las serranías de Centa] y las minas de plata y otros metales que hay en aquellos parajes” (290), se transforma en un ilusorio Eldorado que, desde la óptica de los desertores, podría aliviar sus penurias.

Asimismo, la mención incidental del grupo de soldados disconformes con la dura travesía a través de una selva inhóspita, bordeando un río interminable que se encuentra en el *Diario*, se convierte en el núcleo de la trama sentimental sobre la cual se monta el conflicto dramático. El Capitán, a causa de la pasión amorosa que siente por

“la india” sufre un severo castigo y debe quedarse con los levantiscos a quienes el gobernador abandona en un real que bautiza con el ignominioso nombre de “Campamento de los cobardes”.

Por otra parte, la acción del capitán genera el ataque de los mocovíes, pese a que el narrador del *Diario* pondera en varias oportunidades la actitud pacífica de las tribus que los expedicionarios van encontrando en su marcha hasta Lacangayé.

El crucifijo que el Gobernador obsequia como acto de desagravio a Lachirikín y el que porta el mensajero de Paikin como prueba de la amistad sellada con “el cacique blanco” –también citados en el *Diario*– respectivamente abren y cierran la acción dramática, pero adquieren un sentido que trasciende el contexto que lo origina. Lo mismo sucede con el poncho que el Teniente Coronel regala a Francisca antes de ordenar su expulsión del campamento.

Sujetos culturales

Lo dicho hasta aquí muestra textualizaciones de prácticas sociales y sujetos culturales enfrentados que *significan* mucho más de lo que el dramaturgo supuestamente *dice* o cree decir (CROS, *op. cit.*) porque, como es sabido, el teatro es el discurso ficcional donde se lee con gran nitidez la polifonía de los imaginarios sociales por su heterogeneidad, espacios de conflictos e ideologías.

El sujeto cultural español ve al aborígen como un enemigo *salvaje* y *animal* al que hay que dominar con la fuerza de las armas y como un infiel que se debe evangelizar y domesticar en las denominadas reducciones. En orden a esta cuestión, la táctica de adoctrinamiento de Fray Antonio, basada en el reparto de “baratijas con las que [los indios] se van muy contentos” reproduce las dádivas de cascabeles, abalorios, espejos y otras “baraterías” que en el *Diario* el Gobernador entrega a lo largo de la marcha hasta Lacangayé. De otro lado, El Payé considera que el Capitán debe ser destruido, aunque ambiciona el poder de las armas de fuego de su enemigo.

En *El campamento...* se desmonta la conducta falaz del colonizador, que disfraza sus mecanismos de exclusión del indio con señuelos o muestra incongruencias entre su palabra y su acción. En otras situaciones los dispositivos de eliminación o aniquilamiento del Otro se expresan sin eufemismos. Ante la pregunta del Teniente coronel a un joven Cabo, acerca de cómo actuaría con Francisca, éste le responde sin hesitar:

Pues, muy sencillo. La llamaría y le diría: si eres del monte, vuelve al monte; si eres india, vuelve con los indios; si Paikin te ha engendrado, vuelve con Paikin. Te agradecemos tu aviso, pero ahora vuelve con los tuyos. Y, para consolarla, le daría un collar de vidrios multicolores, de esos que les gustan tanto (II, 6, 238).

El misionero busca *reducir* a los mocovíes, domesticando las prácticas “extrañas” y “satánicas” de los “infieles”. Por ello, cuando Fray Antonio los describe encarece las semejanzas y no las diferencias con la raza modélica. Pondera que son “distintos a los demás indios”, con “linda presencia [...] buenas facciones, generosos, muy aseados...” (I, 5, 222). Es decir, los ve *parecidos* a los europeos, en tanto sus patrones raciales y costumbres no desentonan con los de los hombres blancos, paradigmas del mundo civilizado.

El dramaturgo construye un religioso ambivalente, que se vanagloria de su palabra evangelizadora, pero lleva un sable al cinto que espera no usar nunca. Cuando Fray

Antonio decide ir en busca del capitán –que se ha ido acompañando a Francisca en su regreso a la toldería– el teniente coronel le da una pistola con la cual el misionero sólo espera tirar al aire, para disuadir una posible agresión. Finalmente mata con ella al Payé para salvar al Capitán, pero atribuye su crimen a “los rayos del cielo”, desenmascarando con esta acción los móviles de expedición pacificadora¹².

La mayoría de los “cobardes”, no se sienten comprometidos con la causa del rey de España, porque han nacido “aquí”, en Salta, la Rioja o Córdoba y no en la lejana metrópolis y por tanto se comportan como sujetos coloniales difractados, tal como acontece durante el sitio de los mocovíes al campamento. En tal sentido, la conducta y el discurso del Teniente Coronel desnudan sus contradicciones y ambivalencias. En varias oportunidades defiende a sus enemigos: “estamos empeñados en una lucha a muerte con los que nacieron en nuestro propio suelo” (II, 4, 233). Tampoco le quita dignidad a los mocovíes, como acontece en la réplica al Capitán, quien pone en duda que Francisca entienda algo tan complejo como el amor:

Capitán – ¡Amor! ¿Sabrá la pobrecilla lo que es eso?

Teniente Coronel – Desde luego. Todos los humanos lo saben, aunque lo sientan y lo expresen de distintas formas. Supongo, Capitán que no pretenderéis creeros de una raza privilegiada (II, 4, 232).

No obstante, a pesar de reconocer que la ambición de encontrar oro y perlas lo llevó a la selva, se comporta con valentía, haciendo honor a la estirpe de sus antepasados españoles.

Huellas de oralidad: invocación y pim-pim

Matorras selecciona dos segmentos eminentemente descriptivos de la Relación. Las aguas rojizas del río Bermejo y la “fiesta del tigre”, culminación de una práctica ritual cosmogónica que se denomina *pim-pim*, se convierten en principios constructivos y simbólicos de *El campamento de los cobardes*.

Acerca del primero, el Gobernador dice:

El Bermejo es una vena roja que se adentra en el Chaco, comunicándole el latido fecundante de la vida. Hoy, nosotros seguimos su curso, tratando de descubrir los secretos de su pulso milenario; mañana la civilización nos seguirá a nosotros. Y será él quien se desangre y quien se multiplique, inundando estos campos con el alegre canto del progreso (I, 4, 220).

Además, el dramaturgo indica en una Nota que “durante el transcurso de la representación debe oírse, como telón musical de fondo, el rumor del Bermejo, ora muy apagado, ora con intensidad, subrayando los momentos culminantes de la acción”.

Es evidente, pues, que este signo escénico virtual está estrechamente ligado con la invocación al Sol y al Bermejo, con que se abre el Acto III. De alguna manera, el

12 Este rasgo también es visible en el cuadro que el sobrino de Matorras encargó al pintor Tomás Cabrera y que, sin duda, el dramaturgo debía conocer. Remitimos al exhaustivo análisis que realiza Margarita Lotufo (2003, 133-185) de este texto artístico. Por nuestra parte, en un trabajo anterior nos hemos referido a este intertexto en *El campamento...* (BALESTRINO, 2007: 251-259).

dramaturgo intenta transcribir un ritual de las etnias aborígenes que se mantuvo por tradición oral, más allá de que la forma y el contenido del ruego sean producto de su capacidad imaginativa. De tal manera, construye una escena con recitativos de solistas y coro que preanuncian el trágico final:

Indio 2º: Ya las fieras se ocultan en sus guaridas.
Los colmillos rojos,
Los belfos rojos,
Las garras rojas,
Se han lavado en las aguas del Bermejo.
La luna las ha visto y se aleja perseguida por el Sol
Coro: ¡Salve, oh Sol! ¡Salve, Bermejo! (III, 1, 242)

La incorporación del otro intertexto, la fiesta del tigre, merece una reflexión más pormenorizada. Como dijimos al comienzo del trabajo, Matorras hace coincidir temporalmente la expedición que sojuzga a los indígenas convirtiéndolos en vasallos del rey de España y en fieles católicos con la “Fiesta del tigre”, que alcanza una dimensión simbólica al aglutinar los sentidos del texto con notable intensidad plástica y dramática, como se evidencia en la siguiente acotación:

Entran los indios pintarrajeados y emplumados, llevando al capitán con la camisa manchada de sangre, y le atan a un árbol; después, se diseminan por la escena, rodeando los palos del centro. Callan los tambores, y el hechicero, que se ha colocado un tocado de plumas multicolores, se acerca a Lachirikín (III, 4, 246).

A continuación, en otra acotación más minuciosa, el dramaturgo describe cómo deberán comportarse los actores en escena. El payé deberá iniciar una danza alrededor de los palos al ritmo de la percusión de tambores, y pintar una raya en uno de los troncos, imitando los dibujos de la piel del tigre. Su acción será imitada por otros participantes y, una vez terminada la ronda, callarán los tambores y los celebrantes se agruparán en torno a una gran vasija de yuchán repleta de aloja (*ibid.*).

Como se infiere del discurso didascálico antes transcrito, la valoración del dramaturgo acerca del sujeto indígena no es del todo uniforme. La utilización de los adjetivos *pintarrajeados* y *emplumados* implica la estimación negativa de un rasgo cultural que podría haber adjetivado de manera neutra. Sin embargo, seguidamente menciona sin carga valorativa el tocado de plumas del payé.

Pero más allá de este hecho puntual, la forma en la que Matorras presenta la práctica mítico-religiosa de algunas comunidades aborígenes del Chaco, estrechamente unida a la danza y al canto, plantea una mirada contrahegemónica de la colonización española en América.

La lucha del tigre y el toro es la parte culminante del *pim-pim*, durante la celebración del *arete* (“la verdadera fiesta” o “el verdadero tiempo”) para agradecer los frutos que les brindó la madre-tierra. Como toda manifestación simbólica el combate –en el que siempre vence el tigre– no expresa un sentido unívoco. Desde una perspectiva antropológica se lo interpreta como un enfrentamiento entre los aborígenes, personificados en el tigre, y los conquistadores españoles, representados por el toro (SANTOS VERGARA, 2003: 186-251).

El dramaturgo reelabora esta manifestación ritual otorgándole una grave solemnidad trágica, con la alternancia de recitados individuales y corales, danza y el sonido de los tambores que, por cierto, supera las escasas líneas que el *Diario* le dedica al ritual en sí.

Cuando el Payé (el tigre) está a punto de lograr su propósito de sacrificar al Capitán (el toro), Fray Antonio le dispara con la pistola que lleva oculta entre sus hábitos y lo mata. Es una trágica ironía que la figura que debía predicar el amor y la caridad sea instrumento de destrucción.

La inversión del relato mítico –pues en el drama es obvio que el “toro” vence al “tigre” – condensa el desmontaje del relato oficial de la colonización que en forma prismática se realiza en *El campamento de los cobardes*; Lachirikín, traspasado de dolor por la muerte de su hermana

[...] estruja el poncho entre sus manos poderosas y mira con infinito odio a los dos blancos [el Capitán y Fray Antonio]. Después, se arranca de un tirón el crucifijo y tiende ambos objetos al misionero. *Toma; devuelve a tu jefe este dios y este poncho, que han traído la desgracia a los mocovíes y dile que Lachirikín sólo quiere su libertad* (III, 5, 250).

La “puesta en discurso” de la pacificación” de los mocovíes y la forma de darle entidad dramática, cifran el axis de *El campamento de los cobardes*. Como se ha mostrado, el gesto de recuperación de la memoria histórica ocultada o ignorada conlleva en forma homóloga una toma de posición acerca de la formalización del teatro de base histórica, mediante el roce discursivo entre la letra y la voz.

Bibliografía

- ALTUNA, Elena (2005): “La escritura como trabajo en la Crónica del Perú de Pedro Cieza de León”, en CÁRDENAS, V., S. RODRÍGUEZ y M. SOSA (coordinadoras), *Hablar/escribir: (trans)formaciones culturales. Estudios lingüísticos y literarios*, Salta, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta, 149-168.
- ARIAS, Leonor, S. SAICHA y M. PARRA (2000): *Carlos Matorras Cornejo. Una escritura entre márgenes*, Salta, Universidad Nacional de Salta.
- BALESTRINO, Graciela (2005): “Procesos de diversificación y cambio en el teatro de Salta (1993-2003)”, en PELLETERI, O. (editor), *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna-Fundación Roberto Arlt, 241-250.
- _____ (2005a): “Una propuesta de historiografía regional: la historia del teatro salteño del siglo XX”. Ponencia presentada en la VIII Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (inédita).
- _____ (2005b): “*El escaparate* de Carlos Matorras Cornejo: entre el grotesco y el melodrama”. Ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino (inédita).
- _____ (2006): “La lucha del tigre y del toro: *El campamento de los cobardes* de Carlos Matorras y sus relaciones intertextuales e interdiscursivas”, en PELLETERI, O. (ed.), *Huellas escénicas*, Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt, 251-259.

- _____ (2008): "Una visión contrahegemónica de la conquista del Gran Chaco", en BALESTRINO, G. y M. SOSA (selección y estudios críticos) *40 años de teatro salteño (1936-1976)*. Antología, Buenos Aires: Inteatro (Editorial del Instituto Nacional del Teatro, Colección Historia Teatral, 205-209.
- BALESTRINO, G. y M. SOSA (2005): "Salta", en O. PELLETIERI (director), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Volumen 1, Buenos Aires: Galerna-INT, 291-329.
- _____ (2007): "Salta", en PELLETIERI, O. (director), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Volumen 2, Buenos Aires: Galerna-INT, 347-402.
- BRIZUELA, Blas Joaquín (1972): "Diario de la expedición hecha en 1774 a los países del Gran Chaco desde el Fuerte del Valle por don Jerónimo Matorras Gobernador del Tucumán", en DE ÁNGELIS, Pedro, *op. cit.*, 259-301.
- CROS, Edmond (1997): "El sujeto cultural colonial. La no representabilidad del Otro", en *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires: Corregidor, 49-65.
- DE ÁNGELIS, Pedro (1972): "Discurso preliminar al Diario de Matorras", en *Colección de obras y documentos*, Buenos Aires: Plus Ultra, 241-258.
- DUBATTI, Jorge (1999): "La escritura viva: *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlovsky", en *El teatro laberinto*, Buenos Aires: Atuel, 165-179.
- LOTUFO, Margarita (2003): "Por la gracia de Dios. Una mirada divergente sobre la obra pictórica El encuentro del gobernador Matorras con el cacique Paykín", en GUTIÉRREZ, R., M. LOTUFO y S. VERGARA, *Abordajes y perspectivas*, Salta: Secretaría de Cultura de la provincia de Salta, 133-185.
- MATORRAS CORNEJO, Carlos (2008): *El campamento de los cobardes*. Edición y notas de G. Balestrino, en BALESTRINO, G. y M. SOSA (2008), *op. cit.*, 214-251.
- PALERMO, Zulma (2005): *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*, Córdoba, Alción Editora.
- SOSA, Marcela (2005): "De olimpos 'hurtos' y apropiaciones culturales en *El fuego robado* de Carlos Matorras Cornejo". Ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional de teatro Iberoamericano y Argentino (inédita).
- VERGARA, Santos (2003): "El pim-pim o la supervivencia de una expresión teatral aborigen en el trópico salteño", en GUTIÉRREZ, R., M. LOTUFO y S. VERGARA, *op. cit.*, 186-251.